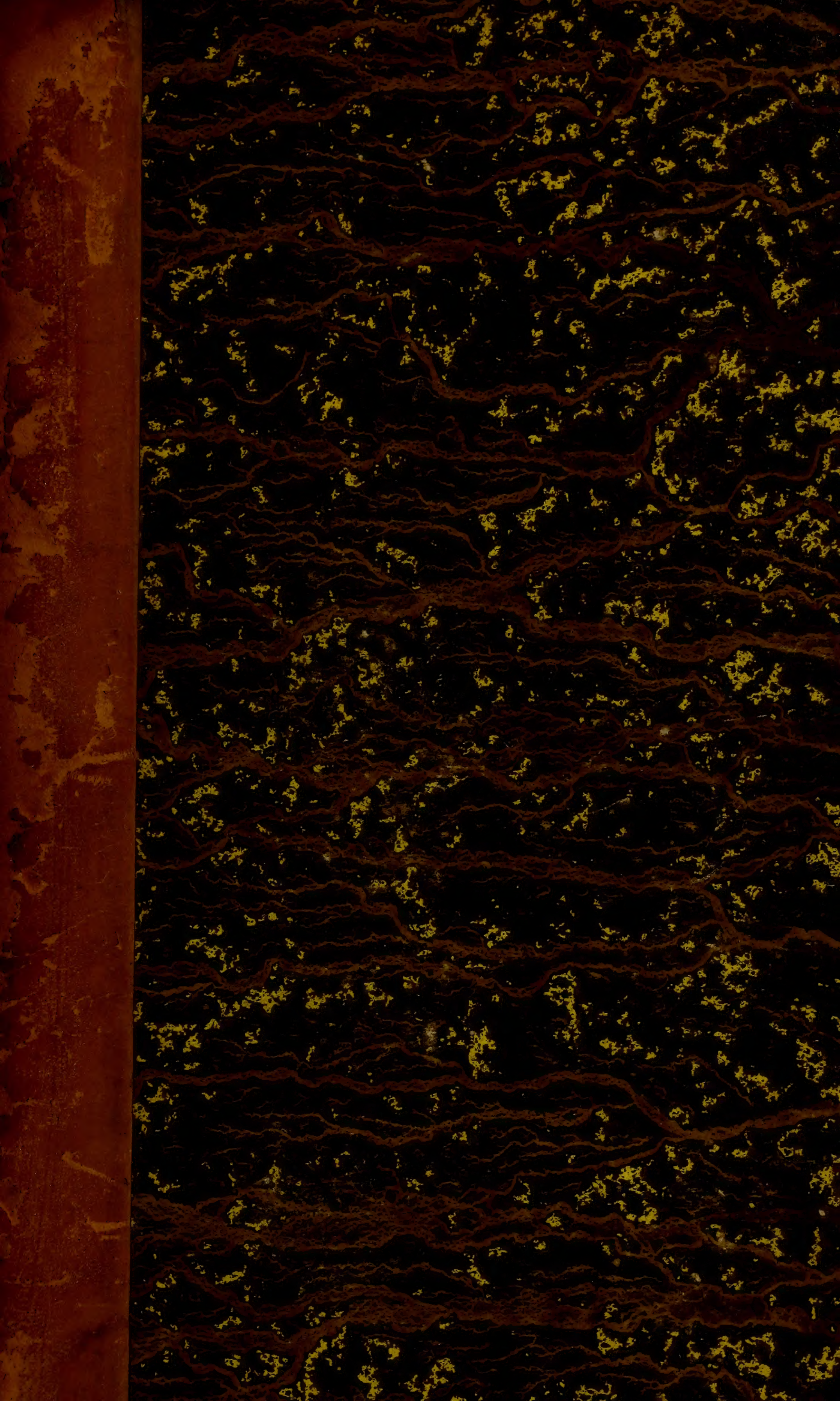
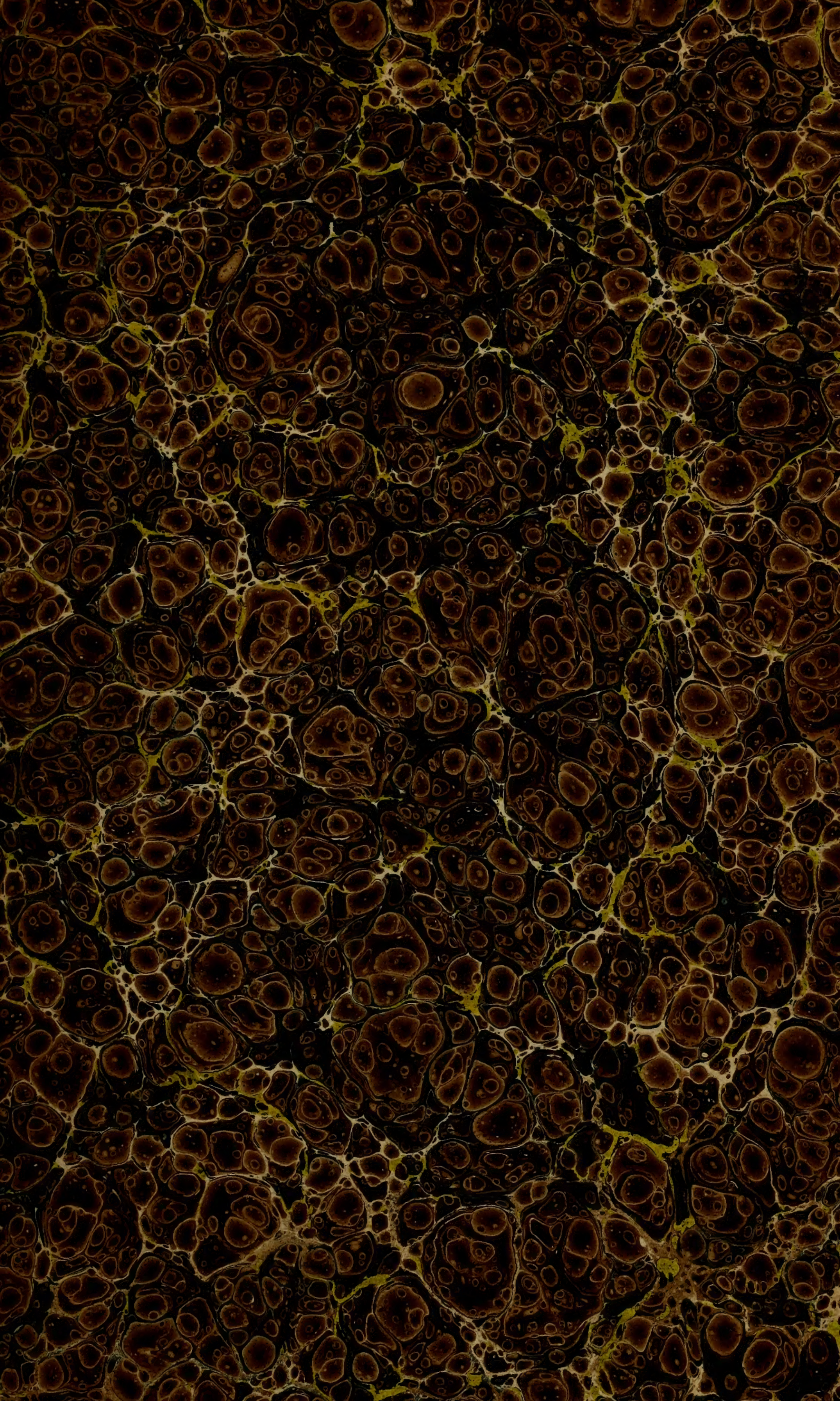
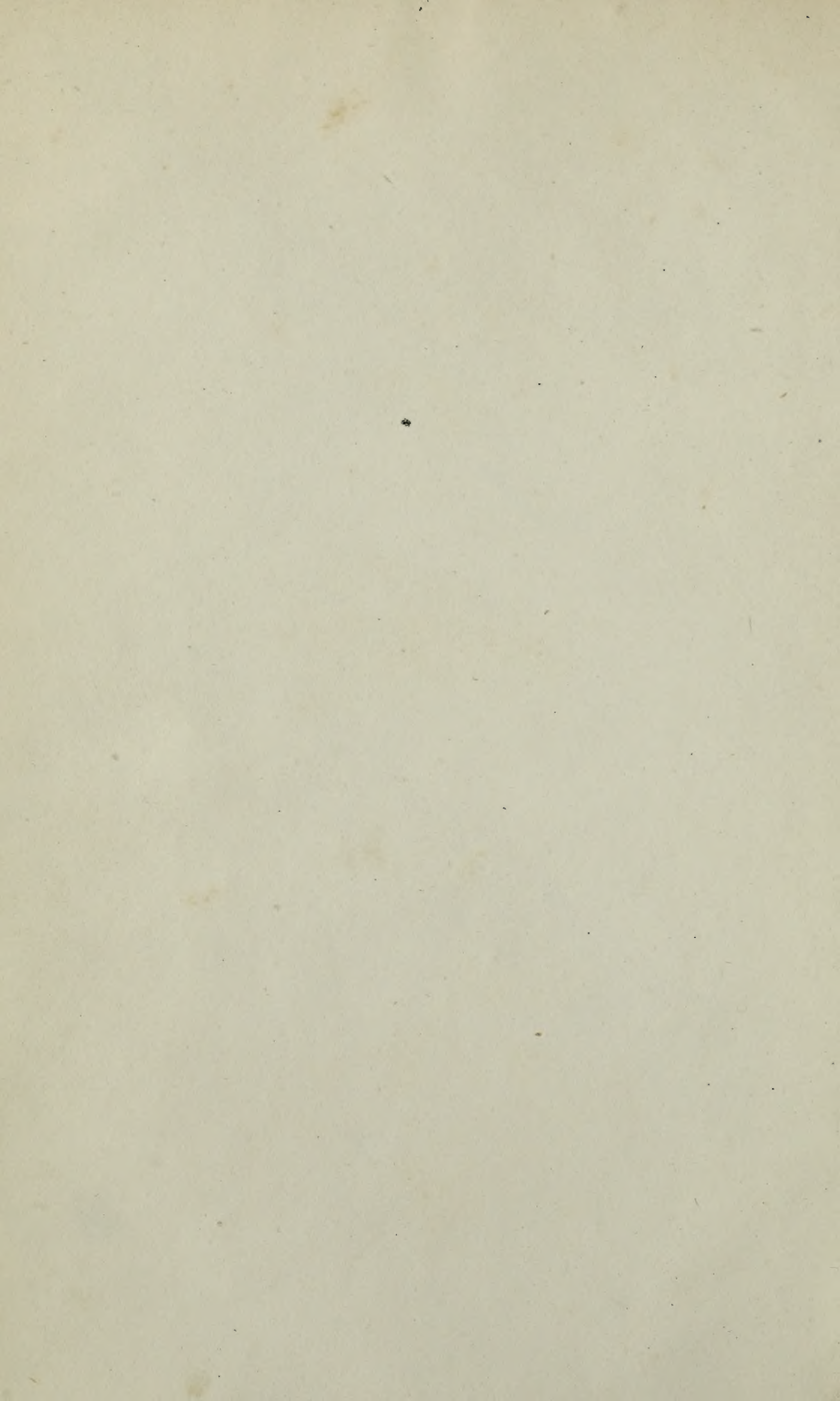


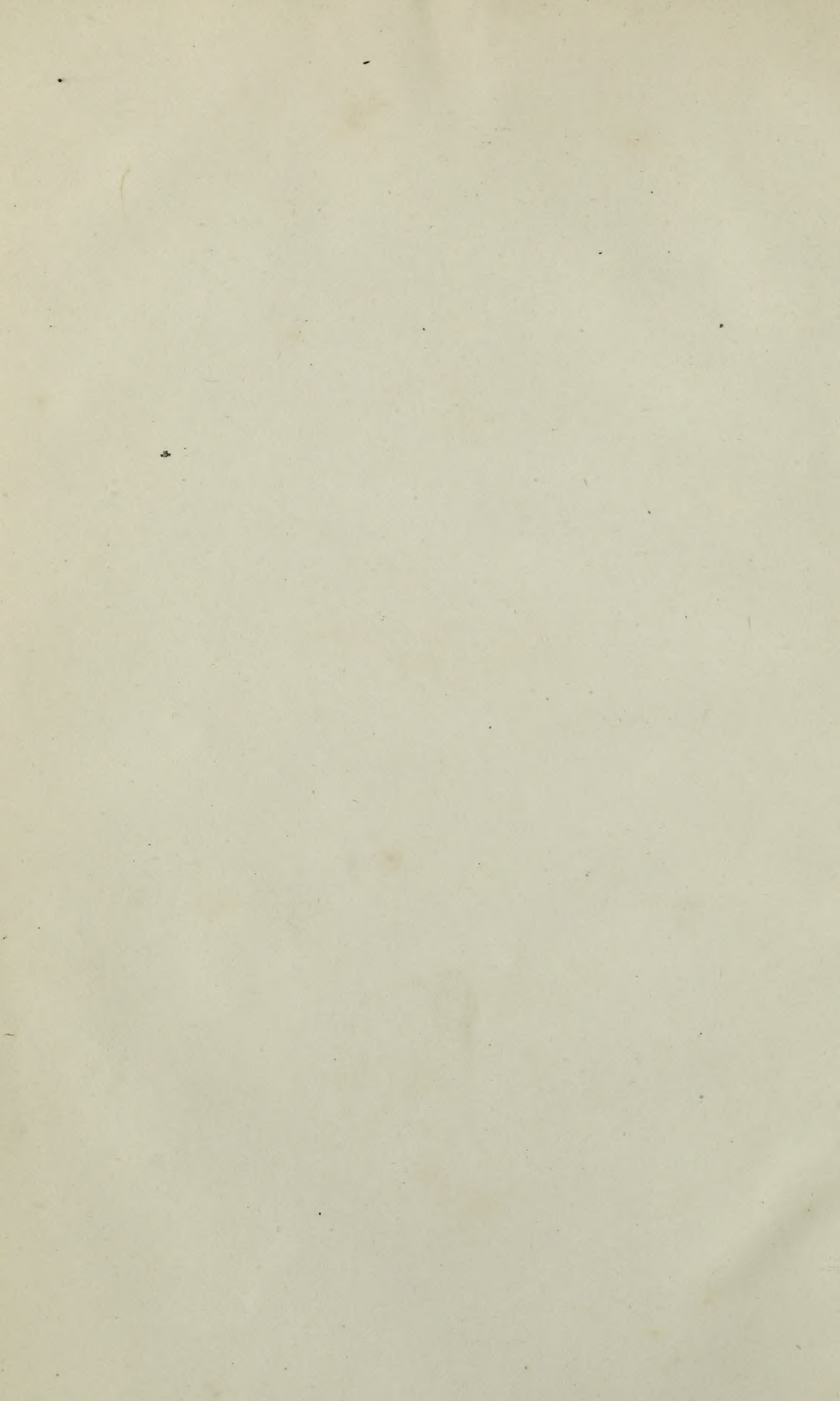

MANEO QUALIS MANEBAM
GEORGE HUNT PENDLETON.

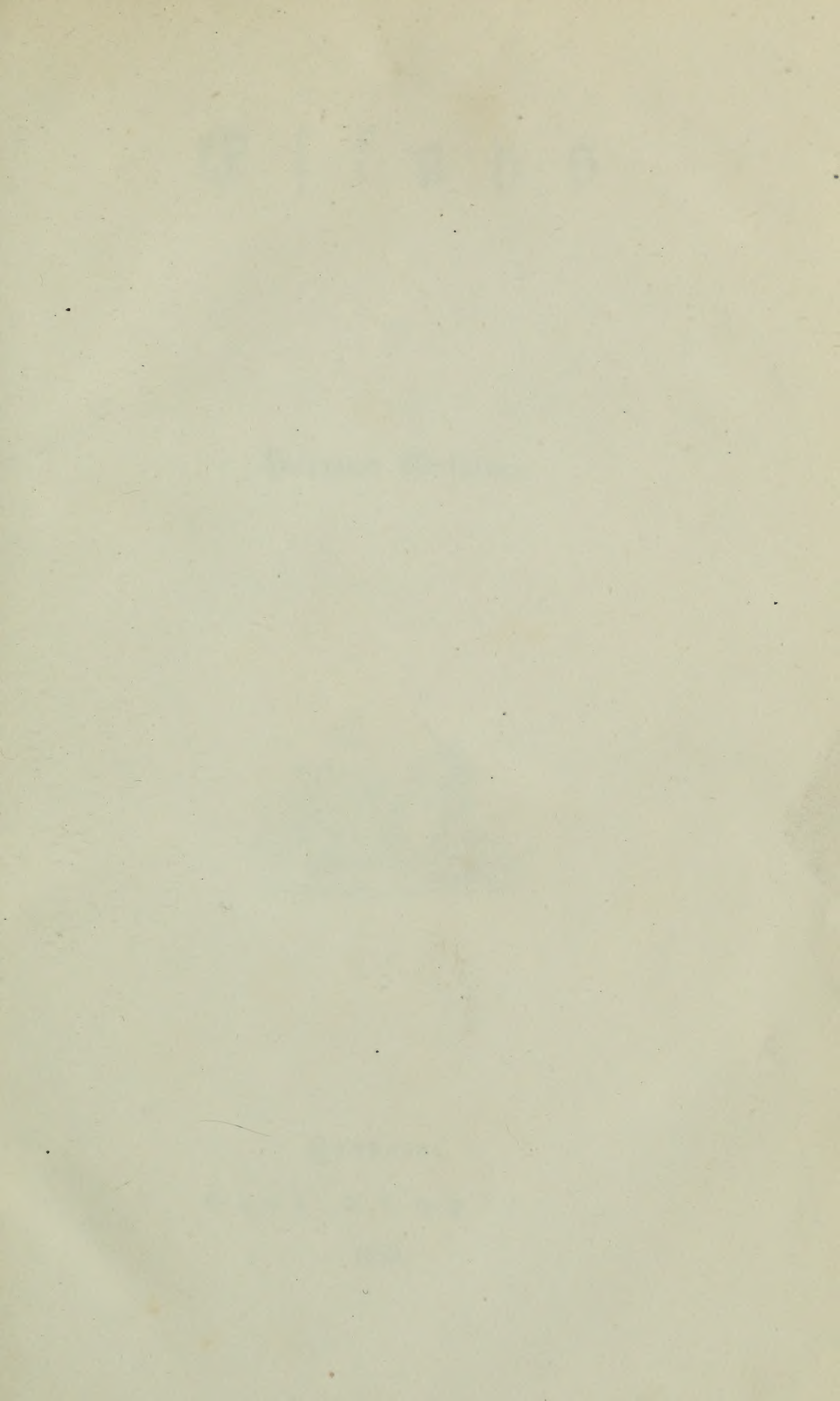


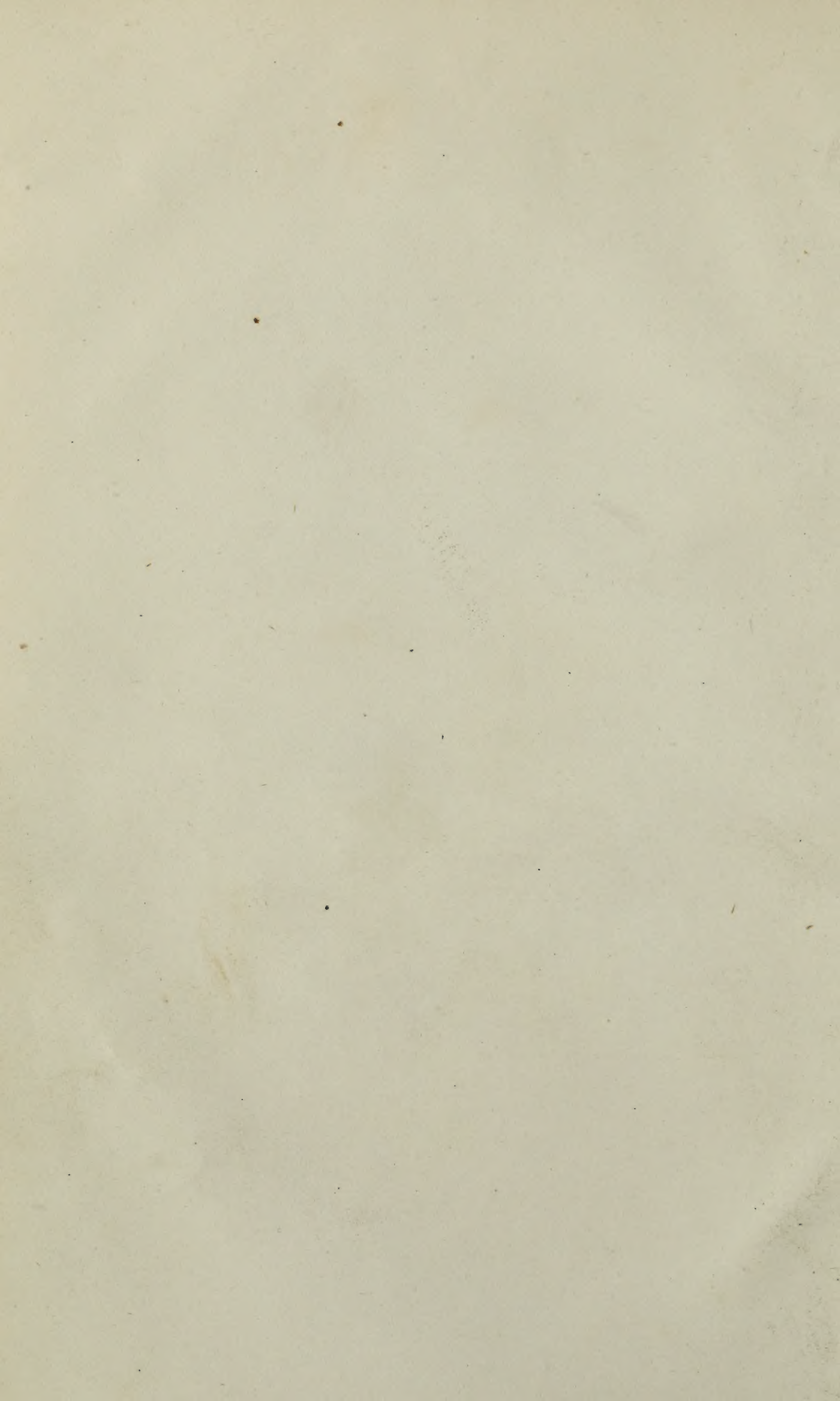


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/essays00grim







Essays

von

Herman Grimm.



Hannover.
Carl Rümpler.
1859.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Ralph Waldo Emerson

in herzlicher Verehrung

zugeeignet.



Alfieri und die Ristori.

1855.

A parere mio, ogni più severa madre, nel paese il più costumato d'Europa, potrà condurre alla rappresentazione di questa tragedia le proprie donzelle, senza che i lóro teneri petti ne ricevano alcuna sinistra impressione.

Alfieri sulla Mirra.



Betrachten wir die Wege, auf denen ausgezeichnete Männer zu der Höhe gelangten, auf der sie endlich über uns unerreichbar erhaben stehen, so sagen wir uns, daß keine menschliche Hülfe sie so weit führte. Als Naturprodukte, einzig in ihrer Art, scheinen sie die Fähigkeit, andere zu überragen, von Anfang an in sich getragen zu haben. Eine Eichel und eine Erbse, neben einander gepflanzt, sprossen nach einiger Zeit in fast gleichen Keimen neben einander auf, dann aber, während jene zurück bleibt, rankt sich diese hoch auf, blüht und trägt Früchte, da die junge Eiche, die ein Jahrhundert vor sich hat, langsam ihren Weg verfolgt und still wachsend ihre Zeit erwartet. Es braucht sie keiner zu säen, zu gießen, ihr die Erde zu lockern; sie steht in irgend einer Ecke des Waldes, wo kein Auge sie kennt, und wenn ein Bauer vorbeigehend sie sich ansieht, um etwa einen tüchtigen Stecken aus ihr zu schneiden, so fühlt es nicht der ganze Wald aufschauernd plötzlich, daß eben der junge Stamm in Gefahr ist, der einst vielleicht der Welt allein sagt, daß hier ein Wald gestanden hat.

Die großen Dichter — kein Mensch wollte sie zu Dichtern machen; wie oft waren bedeutende Künstler nahe daran, zu Grunde zu gehen, oder sich abzuwenden, ehe die Welt von ihnen ahnte! Alles, was große Erfolge errang, scheint wie zufällig und auf Umwegen auf das verschlagen zu sein, was Ruhm und Unsterblichkeit sicherte. Viele gewiß, welche Ungemeines leisten sollten, gingen unter, und wir wissen nicht, wo sie liegen, nicht was sie unvollendet in sich getragen.

Unnütz also die Mühe, Keimen zukünftiger Größe nachzuspüren und sie zu pflegen. Sollen sie groß werden, so sind sie auch wetterfest in sich und bedürfen es nicht; sollen sie es nicht erreichen, wozu alle Unterstützung? Das Handwerk kann man heben und ermuntern, die Kunst sorgt für sich selber, und kann sie das nicht,

so war nicht viel verloren am scheinbar unterdrückten. Eines nur bedarf sie, aber auch dies ist nichts, das man ihr äußerlich geben könnte, das aber, wo es fehlt, sie vielleicht nicht tödtet, aber ihre Entwicklung hindert: ein Boden muß da sein, in dem sie wurzelt, ein freier Himmel, zu dem sie aufwächst.

Was wäre aus Corneille, Shakespeare, Goethe geworden, hätten sie nicht inmitten eines Volkes gelebt, dessen Sprache ihren Gedanken diente, dessen Geister auf sie gerichtet waren, mit dem sie sich verbunden fühlten, das mit ihnen vorschritt? Diese Frage wäre so unnütz, als etwa die: ob Raphael ein so großer Maler geworden wäre, wenn ihn der Wille des Schicksals ohne Hände auf die Welt gesandt hätte? — wenn nicht ein bestimmter Fall vorläge, dem gegenüber sie Bedeutung hat. Es gab einen Mann ohne Vaterland, ohne Sprache, ohne Publikum; er war ein Dichter trotzdem, er schuf sich künstlich, was er bedurfte, indem er so freilich einen Theil seiner Kräfte verbrauchte, das zu erreichen, was andern, glücklicheren als unbewußte Mitgift bei der Geburt umsonst gegeben ward. Wie ein armer Schriftsteller um das tägliche Brod schreibt, nur damit er die Zeit gewinne, wo er sich momentan sorglos seinen Phantasien überlassen darf, so mußte sich der Mann, den ich meine, erst eine Sprache erstreiten, in welcher er sich ausdrückte, erst eine Form suchen, die ihm genügte (ohne daß er sie jemals praktisch weiter ausbilden durfte), und das Publikum bestand aus dem Geiste, der sich seiner bemächtigte und ihn zum Dichten antrieb, bis allmählig hier und dort ein idealer Kreis sich bildete, dessen Mittelpunkt er war, ohne es zu wissen.

Dieser Mann war Alfieri, geboren 1749 (ein bekanntes Jahr), gestorben 1803, ein piemontesischer Edelmann, dessen Namen bekannter ist als seine Werke. Unter ihnen ist das am wenigsten unbekannte die Geschichte seines eigenen Lebens, welche er mit der fast ironischen Kürze eines Mannes berichtet, der genug in der großen Welt lebte, um Nebensachen nicht nur auszulassen, sondern überhaupt gar nicht als vorhanden zu betrachten. Während Rousseau in seinen Geständnissen oft mit den glühendsten Farben die Dinge malt, nackt, wie sie sind oder ihm erscheinen, stets aber malt, niemals die bloßen Umrisse gibt, so verschmäht Alfieri jedes Colorit und drückt gleichsam nur in Conturen aus, was er sagen will;

sind diese auch noch so scharf und detaillirt, mehr empfangen wir niemals; nur der leiseste Hauch einer Färbung wäre Unwahrheit für ihn. Eine Monotonie lagert auf allem, was er schrieb und dachte, wie das gleichmäßige Licht eines hellen, doch sonnenlosen Herbsttages bei uns auf dem flachen Lande. Er war allein, er schrieb nur für sich. Er wollte niemandes Gunst erringen, keinem Volke schmeicheln; keines seiner Werke wurde erwartet, hatte eine bestimmte Stelle im voraus: er arbeitete wie ein Bildhauer, welcher noch nicht weiß, wo seine Statue stehen wird. Nirgends heimisch als im Reiche der Gedanken, scheinen die Geister seiner Gedichte an nichts irdisches gebannt, sondern herrenlos dem einzig anzugehören, der sie erkennt, ergreift und zu sich herabzieht.

Wie Alfieri dazu kam, ein Dichter zu werden, ist einer der auffallendsten Beweise für die unberechenbare Laune des Genius. Wer sieht dem Adler, der über dem Walde schwebt, an, auf welchem Baum er sein Nest bauen will? Nehmen wir an, daß es einen Zufall gibt, dann gab es nie etwas, das mehr Zufall war, als der erste Versuch Alfieri's.

Im Jahr 1774 war er fünfundzwanzig Jahre alt. Wie er bis dahin gelebt, erzählt er auf's genaueste. Er hatte eine Erziehung genossen ohne Plan und Folge, hatte sich in Reisen gestürzt, nirgends Ruhe gefunden, überall Abenteuer gehabt, sich ennuyirt über alle Begriffe, war endlich zurückgekehrt, trug die Uniform eines Regiments, aus dem er austrat, er wußte selbst nicht aus welchen Gründen, und fand sich schließlich in den Netzen einer Frau, die er verachtete, von der er sich trotzdem nicht losmachen konnte, und in deren Ketten er hinlebte, ohne für das geringste auf Erden Interesse oder Ambition zu hegen.

Eine ungemeine Halsstarrigkeit ist die einzige leitende Idee seines Lebens bis dahin. Sie blieb es für immer. Wenn er die kritischen Momente seiner Erlebnisse mittheilt, und wie er sich in ihnen benahm, so scheint dann in ihm eine eiserne, furienhafte Thatkraft erwacht zu sein, mit der er andere oder sich selbst bezwingt. Diese Erzählungen sind auch für den, welcher bloß aus Neugier oder zum Zeitvertreib Bücher in die Hand nimmt, interessant genug. — So erkennt er denn auch jetzt die Schmach, sich von einer Frau unterjochen zu lassen, von der er weiß, daß

sie ihn nicht liebt, und die ihn mißhandelt; aber er fühlt sich unfrei und gehorcht ihr.

Es war im Januar des genannten Jahres. Seine Geliebte krank, und er am Fuße ihres Bettes sitzend, vom Morgen bis zum Abend, Tag für Tag, treu wie ein Hund und ohne den Mund zu öffnen, weil der Arzt absolutes Stillschweigen geboten hatte. Lassen wir ihn selbst erzählen: „Während einer dieser Sitzungen ergriff ich aus Langeweile fünf oder sechs Blätter Papier, welche mir unter die Hände kamen, und begann so zufällig, und ohne im mindesten eine Absicht damit zu verbinden, eine Scene einer, — soll ich Tragödie oder Comödie sagen, soll ich sie ein- oder fünf- oder zehnaktig nennen? — hinzukritzeln; kurz, es waren Worte in der Art eines Dialogs und in einer Art von Versen, zwischen einem Photinus, einem Frauenzimmer und einer Cleopatra gewechselt, welche letztere als dritte dazu kam, nachdem die ersten beiden sich eine Zeit lang unterhalten. Dem Frauenzimmer aber, nur um ihr einen Namen zu geben, klebte ich den Namen Lachesis an. Es fiel mir gerade kein anderer ein; an die drei Parzen dachte ich am allerwenigsten dabei. Jetzt, wo ich die Sache ruhig betrachte, erscheint mir dieser mein plötzlicher Einfall um so seltsamer, als ich damals seit sechs und mehr Jahren nur sehr selten und mit den größten Unterbrechungen in Büchern gelesen hatte. Und trotzdem kam ich so plötzlich darauf, diese Scene italienisch und in Versen zu schreiben. Damit übrigens der Leser selbst urtheile, wie mager es mit meinen poetischen Fähigkeiten bestellt gewesen, gebe ich hier in einer Anmerkung eine hinreichende Probe meines Machwerkes, treu nach der stets von mir auf das sorgfältigste bewahrten Originalhandschrift copirt, mit allen Schreibfehlern obendrein, welche, wenn es nicht die Verse selber thun, jeden zum Lachen bringen werden wie mich, indem ich sie schreibe; am meisten die Scene zwischen Cleopatra und Photin. Ich bemerke noch, daß der einzige Umstand, welcher mich gerade die Cleopatra und nicht an ihrer Stelle Berenice oder Zenobia oder irgend eine andere Tragödienkönigin auftreten zu lassen antrieb, vielleicht der war, daß ich seit Jahr und Tag im Vorzimmer meiner Dame die prächtigen Tapeten mit den Thaten der Cleopatra und Anton's vor Augen gehabt hatte."

Alfieri erzählt nun weiter, wie seine Geliebte ihre Gesundheit wieder erlangte, und seine Blätter unter dem Kissen irgend eines Möbels ein Jahr lang vergessen liegen blieben. Er läßt hierauf den Bericht der höchst wunderbaren Art und Weise folgen, wie er seine Ketten brach. Flucht und Entfernung hatten nichts geholfen, er war willenlos immer wieder zurückgekehrt. Nun beschließt er sein eigenes Haus nicht zu verlassen, ehe es nicht anders mit ihm geworden sei. Er packt das Uebel an der Wurzel und reißt es aus. Er gibt ihr mit einigen Zeilen Nachricht von seinem Vorhaben, schneidet jeden Verkehr, direkten oder indirekten, jede Erinnerung ab. Briefe, Botschaften, Gedanken, ja die Aussicht in's Freie versagt er sich, denn sein Haus lag dem der Dame dicht gegenüber, so daß er sie aus seinen Fenstern sehen, ja sprechen hören konnte. Die ersten vierzehn Tage bringt er heulend und wüthend in seiner Einsamkeit zu, dehnt sie weiter und weiter aus und verfällt, nachdem er zwei Monate fast wahnsinnig so verlebt hat, wieder auf die Dichtkunst. Er schreibt sein erstes Sonett. Dottore Padre Paciaudi, an den er sich als einen Kunstrichter damit wandte, schenkt ihm zufällig die Cleopatra des Cardinals Delfino. Bei ihrer Lektüre erinnert er sich seiner eigenen Schreiberei, welche er beim Bruch mit der Geliebten mit fort genommen hatte, und er dichtet eine neue Cleopatra. Einige Freunde haben sich um ihn versammelt; er schreibt noch anderes zu ihrem Vergnügen; Paciaudi recensirt unbarmherzig, aber erkennt, während er Sprache und Versbau heruntermacht, die großen und edeln Gedanken des Werkes an. Alfieri bringt eine dritte Cleopatra zu Stande. Diese gibt er dem Grafen Agostino Tana zum kritisiren, einem geistreichen, feingebildeten Altersgenossen, mit dem er zugleich erzogen war und dessen Billet, das die Kritik begleitete, mitgetheilt wird. „Sie haben mich zu Ihrem Aristarch erwählt," schreibt der Graf; „ich erwiedere diese Ehre dadurch, daß ich sie annehme. Machen Sie sich auf die härteste, unerbittlichste Kritik gefaßt, wie sie wenige den Muth auszusprechen haben, sehr wenige sie zu vertragen im Stande sind. Ich rechne mich zu den wenigen, Sie zu den sehr wenigen. Der literarische Pöbel, schmeichlerisch, lügnerisch und von sich selbst eingenommen, ist nicht daran gewöhnt, so zu Werke zu gehen. In's Gesicht ma-

chen sie sich Lobeserhebungen, hinter dem Rücken tadeln und verrathen sie einander ohne Schamröthe. Zwischen dem Verfasser dieser Tragödie und dem Censor, welcher sich seinen Freund nennt, wird dergleichen niemals möglich sein."

Am 16. Juni 1776 ward diese dritte Cleopatra zum erstenmal, so wie am folgenden Abend mit großem Beifall zu Turin öffentlich aufgeführt. Zu weiteren Darstellungen ließ es der Dichter indeß nicht kommen. „Ich verständigte mich," sagt er, „so gut es anging, mit den Schauspielern und dem Unternehmer, um jede weitere Vorstellung zu unterdrücken. Seit jenen vom Schicksal gesandten Abenden erwachte in mir eine bis zur Raserei glühende Begier, einst einen ächten, verdienten Triumph im Drama zu erringen. Kein Fieber der Liebe bemächtigte sich meiner jemals mit gleicher Heftigkeit. So trat ich zum erstenmal vor das Publikum. Haben meine späteren, nur allzu zahlreichen dramatischen Compositionen diese ersten nicht um vieles übertroffen, so habe ich hiemit den Anfang meiner Unfähigkeit, mich auf diesem Felde auszuzeichnen, närrisch und lächerlich genug dargethan; zählt man mich aber eines Tags unter die nicht geringsten Autoren, so wird man in Zukunft eingestehen, daß mein lächerlicher Einzug auf dem Parnaß mit Soccus und Kothurn zu gleicher Zeit etwas zur Folge hatte, das ziemlich ernsthaft war."

Er ließ nämlich hinter der Tragödie her, wie es die Mode mit sich brachte, ein kleines Lustspiel aufführen, betitelt I Poeti und in Prosa abgefaßt. Der Anfang desselben ist gleichfalls mitgetheilt.

„Hier aber," so endet das Capitel, in welchem dies alles erzählt ist „beschließe ich die Epoche meiner Jugend, da mein männliches Alter keinen glücklicheren Anfang nehmen konnte."

Außer seinem glühenden Eifer und unbezähmbaren Willen besaß Alfieri nichts bis dahin, das ihn zum Dichter befähigte. Die Aufführung seiner Tragödie hatte ihm bewiesen, daß er seine eigene Sprache nicht schreiben konnte und keine Ahnung hatte von den Regeln der Kunst, Tragödien zu schreiben. Er beschließt, die Grammatik von Grunde aus zu studiren. Zwei neue Tragödien verfaßt er in französischer Prosa. Er dachte sich so deutlicher ausdrücken zu können; aber es gelang ihm keineswegs. Er wird ge-

wahr, daß er weder die Prosa, noch die dichterische Sprache seines Vaterlandes, noch weniger die Frankreichs besitzt. Es ist ihm unmöglich, sich selbst zu geben in irgend einem Idiom. Er wird rasend darüber zuerst, hört dann geduldiger den guten Rath an, der ihm von allen Seiten zufliegt, nimmt sich vor, nie mehr ein Wort französisch zu reden, ja nur anzuhören, fühlt aber, daß er nicht italienischer dadurch wird, und entflieht endlich aus der Stadt auf's Land. Wie er zu Cesannes, einem Oertchen, auf der Grenzscheide Piemonts und des Dauphiné gelegen, die Bekanntschaft des Abbé Alliaud macht, wie dieser ihn vergeblich zur Lektüre Racine's bringen will, wie er auch von dort wieder zurückkehrt und alle seine Qualen mit einer Reise nach Toskana aufhören, wo er zum erstenmal gründlich seine Sprache lernt, das beschreibt er sehr gewissenhaft und für mich sehr unterhaltend. Mit zunehmenden Jahren reiht sich daran das Studium des Lateinischen und Griechischen, er versenkt sich immer tiefer in seine Arbeiten und wird endlich zu dem Manne, den man im Ganzen und Großen vor Augen hat, wenn der Name Alfieri genannt wird.

Ein sonderbares Gelüste zum Besitz prächtiger und edler Pferde durchkreuzt dabei seine dichterischen und wissenschaftlichen Bestrebungen, die Leidenschaft zu einer Frau kommt dazu, von der ihn das Schicksal anfangs getrennt hielt. Er leidet unglaublich, ehe es ihm vergönnt ist, ruhig an ihrer Seite zu leben. Diese Erzählung hat etwas rührend Großartiges. Merkwürdig ist die durch das Buch sich hinziehende Beschreibung seiner anwachsenden dichterischen Kraft und ihr allmähliges Erlöschen. Man sieht, wie der unruhige, die Welt durchschweifende Jüngling zum Manne wird und immer mehr mit sich vereinsamt, wie ihm das Vaterland unter den Füßen schwindet, man versteht seinen ungeheuren Haß gegen die Franzosen, von denen ihm das einzige geraubt ward, was ein Dichter bedarf: ein freies Land, das auf ihn horcht. Man begreift endlich, daß ein solcher Mann nicht anders schreiben konnte, und daß die Vorwürfe, welche seine Dichtungen treffen, vielmehr gegen das Geschick gerichtet sein sollten, das ihm nicht vergönnte, anders zu dichten. Was er thun konnte, um es zu besiegen, das hat er gethan, und darin übertrifft ihn keiner.

Kahl und hart erscheinen seine Poesien, um gleich das härteste

zu sagen. Bei seinen Gestalten brechen die Leidenschaften heraus, wie die Funken aus dem Gestein, wenn mit dem Stahl daran geschlagen wird; sie reden, als wären es zu Worten gefrorene Gedanken und Gefühle; nicht in Bildern, welche den Gedanken, statt ihn zu geben, in eine ahnungsvolle Ferne rücken, daß man ihn sieht, aber niemals völlig ergreifen kann. Deßhalb aber fühlte er nicht weniger tief und weich, was er ausdrücken wollte. Nur weil ihm seine Sprache nicht angeboren war, weil er sie nicht unwillkürlich spielend, sondern in gemessenem Ernste erlangte, ward der schmiegsame Pinsel, dem unendliche Farben zu Gebote stehen, zum spitzen Griffel, welcher scharf das richtige wiedergibt. So wenigstens urtheilen seine Landsleute von der Sprache, die ich nicht genug verstehe, um ihren Klang und ihre Behandlung zu beurtheilen. Rein, fließend und knapp ist sie, und daß sie lieblich klingen könne, das hat erst vor so kurzer Zeit die Frau bewiesen, die größte Schauspielerin, die ich jemals sah und hörte, die Ristori, als Darstellerin der Mirra des Alfieri. Sie lockte die verborgene Quelle aus dem Felsen. Sie zeigte, daß es eines Genies bedarf, um das Werk des Genies zur Anschauung zu bringen, an welchem Stümper fruchtlos ihre Kräfte versuchen und es verspotten, weil es ihrer zu spotten scheint. Nur Odysseus spannte den Bogen des Odysseus; für die andern war er ein ungefüges Ding, das sich nicht biegen und brauchen läßt.

1782 ward zum zweitenmale ein Drama des Dichters aufgeführt. Es war jetzt eine Gesellschaft von Dilettanten aus den höchsten Kreisen, denen er seine Tragödie Antigone gab. Eine Darstellung des Grafen von Essex von Thomas Corneille (einem Bruder des berühmten großen Corneille) reizte ihn, den Versuch zu wagen. „Ich wollte mich selbst überzeugen, ob die Art und Weise, welche ich jeder andern vorgezogen hatte, Erfolg haben könnte: nackte Einfachheit der Handlung, so wenig als möglich Personen, ein Vers, so oft und so ungleich, als es anging, unterbrochen, und mit ihm die Unmöglichkeit des singenden Vortrags (ed impossibile quasi a cantilenarsi).“ — Der Graf selbst spielte den Creon, und der Erfolg machte ihn so kühn, daß er im folgenden Jahre daran ging, seine Werke in den Druck zu geben.

Diese seine Grundsätze für die Abfassung der Tragödien waren

entschieden aus einer Reaktion gegen die französische Schule hervorgegangen, gegen welche er seine Abneigung überall kund gibt.

Die französische Bühne hatte fußend auf Voltaire frischen Aufschwung genommen. Dieser erweiterte die eingeengte Handlung, führte neue scenische Einrichtungen ein und bereitete, indem er zu der Darstellung der Leidenschaften ganz unbemerkt die Reizung der Neugier hinzufügte, die Rückkehr der alten Zustände vor, aus denen einst Corneille das Theater gerettet hatte.

Corneille, der unter die ersten gehört, deren Frankreich sich rühmen dürfte, reorganisirte das Theater seiner Zeit von Grund aus dadurch, daß er zwei, vor seinem Auftreten ganz verschiedene Richtungen der dramatischen Poesie zu einer neuen dritten vereinte und so die Form schuf, welche ein Jahrhundert lang das europäische Theater beherrschte und jetzt noch nicht untergegangen ist. Er nahm von der die Antike copirenden Tragödie der Italiener die äußere Würde, das spanische Schauspiel für den Inhalt als Quelle und Vorbild, und es entstanden aus diesem Zusammenfluß von Freiheit und Gebundensein eine Gattung pompös heroischer Werke, welchen bei gemessenster Sprache der bewegteste, ergreifendste Inhalt eigen ist. Der Ton der Versdeklamation war ein feierlich singender, die Bewegungen ideal, und das Costüm eine für jede Personnage hergebrachte typische Kleidung. Scenische Ueberraschungen, wie bei Opern, gab es nicht. Es handelte sich um Sprache und Bewegung. Nachahmung der Wirklichkeit war ein Gedanke, so fernliegend, daß man selbst beim Lustspiel von ihm abstrahirte. Auch für dieses legte Corneille neue Fundamente, auf denen Molière weiter baute, der den Inhalt seiner Stücke meist den Italienern verdankt. In der Tragödie aber bildete erst Racine das, was für ihn Corneille errungen hatte, zu der Feinheit aus, welche das Genre der französischen Tragödie charakterisirt. Sein großer Vorgänger stammte noch aus den Zeiten, in denen ein feudaler, fast unabhängiger Adel neben dem Könige dastand. Es treten bei ihm lauter Seigneurs auf, ihre eigenen Herren, dem Könige dienend, aber nicht von ihm beherrscht. Racine aber gibt den Ton des Adels wieder, der sich unter die üppige Tyrannei von Versailles beugte. Corneille's Grandezza bekam etwas ungelenkes, der Ton langsamer Würde schien zuletzt ein langweiliger

Singsang; man sprach jetzt einfacher, paßte die Rede mehr dem glatten Ausdrucke der Hofleute an, die mit so viel Grazie zu leben und zu sterben wußten, und mit dem strengsten Ceremoniell so viel Zwanglosigkeit verbanden, und deklamirte die Verse immer natürlicher, bis man endlich in das Extrem verfiel. Voltaire sagt: „On est tombé depuis dans un autre défaut beaucoup plus grand: c'est un familier excessif et ridicule, qui donne à un héros le ton d'un bourgeois. Le naturel dans la tragédie doit toujours se ressentir de la grandeur du sujet, et ne s'avilir jamais par la familiarité. Baron, qui avait un jeu si naturel et si vrai, ne tomba jamais dans cette bassesse.“ Baron, von Molière gebildet, starb 1729. Seine Blüthezeit fällt mit der Racine's zusammen.

Voltaire trat Racine's Erbschaft an. In seinen Zeiten handelte es sich um Paris, um Frankreich, nicht mehr um Versailles. Seine Stoffe sind nicht mehr Intriguen des Palastes, sondern erschütternde Begebenheiten, deren Heimath die ganze Welt ist. Für diese schrieb er auch, sein Publikum war ein ungeheures. Nie hat ein europäischer Herrscher seine Macht so weit ausgedehnt als Voltaire, dessen Schriften fast überall den Ton angaben. Wenn er von Ferney aus an Friedrich den Großen schreibt, so ist es, als wenn ein Fürst mit dem andern redet. Auch war sein Landsitz wie eine Residenz, von der aus er seine Partei regierte. Er gab der Tragödie neuen Aufschwung und erweiterte ihre Mittel. Unter ihm emancipirten sich die Clairon und Lekain vom alten hergebrachten Costüm und kleideten sich nach ihrer Phantasie, indem sie die Trachten der Völker prachtvoll nachahmten, in deren Ländern der Stücke Schauplatz war. Die poetische Sprache aber, welche sich bei Corneille noch der Individualität des Dichters anschmiegte, bei Racine sich nur an das zu Versailles acceptirte gehalten hatte, versteinerte unter Voltaire zu einem Conglomerat unlebendiger Worte und Wendungen, welche nur durch überraschende Zusammenstellung scheinbares Leben erhielten. Mit einer unerhörten Tyrannei, welche er freilich für wohlberechtigt hielt, und die sich seine Zeit gefallen ließ, nahm er Corneille's Werke vor und corrigirte sie nach dem Canon des Racine, dessen Manieren er sich wiederum zur andern Natur machte. Die wahre Natur lag weit ab, sie, die allein den ächt individuellen Ausdruck gestattet.

Der Esprit der damaligen gebildeten Welt ist ein sehr billiges Produkt. Jedermann stellte es her mit einiger Uebung, und, merkwürdig, jeder hatte sein Vergnügen daran. Voltaire war geschickter als alle übrigen, ein wahrhafter Bosko im Gebrauche des Geistreichen. Liest man seine kleinen Couplets mit den niedlichen unerwarteten Wendungen, so kann man sich oft kaum des Wohlgefallens enthalten. Wenn er an die Prinzessin Ulrike von Preußen die bekannten Verse schreibt:

Souvent un peu de vérité
Se mêle au plus grossier mensonge:
Cette nuit, dans l'erreur d'un songe
Au rang des rois j'étais monté.
Je vous aimais, Princesse, et j'osais vous le dire!
Les dieux à mon réveil ne m'ont pas tout oté;
Je n'ai perdu que mon empire.

so liest man das mit dem Gefühl, daß dergleichen nicht reizender gesagt werden könne, und möchte fast das Jahrhundert um eine Atmosphäre beneiden, in der solche Blüthen aufsproßten. Aber wenn derselbe Mann an Monsieur de la Harpe, welcher ihm über die Alzire ein Compliment machte und selbst Autor von dramatischen Erzeugnissen war, deren Inhaltslosigkeit durch alle Routine nicht versteckt werden kann, folgende Zeilen richtet:

Des plaisirs et des arts vous honorez l'asyle,
Il s'embellit de vos talents:
C'est Sophocle, dans son printems,
Qui couronne de fleurs la viellesse d'Eschyle.

so lernt man plötzlich wieder die oberflächliche Bildung jener Epoche kennen und beneidet sie nicht mehr um ihren Vorrang im savoir faire. Nach solchen Mustern sagte sich damals die Welt Schmeicheleien, ohne sie selbst zu erreichen. In diesen Tagen las ich dem so eben erschienenen Briefwechsel Friedrichs und der Markgräfin von Baireuth, demjenigen von allen vielleicht, in welchem er natürlich war. Wie laufen da die fadesten Schmeicheleien mitunter und entstellen nicht einmal die herzlichen Gefühle, denen sie zum Ausdruck dienen! Man wußte so wenig mehr, was Natur sei, daß man sich in diesen verschrobenen Wendungen sogar natürlich fühlte, in denen man aufgewachsen und erzogen war.

Wenn da ein Mann wie Alfieri, ein Charakter, dem Schmeichelei und Unwahrheit unerträglich und unmöglich waren, wie verzweifelt nach einer Sprache sucht, der er seine innersten Gefühle anvertrauen könnte, wenn er jeden Schmuck, jede leiseste Abweichung vom strikten Ausdruck des Gedankens abwirft und verachtet, so verstehen wir das nun. Sein Ziel erreichte er nicht bei alledem. Die Sprache läßt sich nicht durch Strenge und Studium allein zu einem brauchbaren Werkzeuge machen, sondern wer sich ganz geben will, der muß sorglos alles benützen dürfen, was sich ihm darbietet. Er hat keine Zeit, zu prüfen und zu versuchen, was ihm in die Hände kommt. Er muß ferner fest an seiner Gegend hängen, und, indem er die Anschauung seines ganzen Lebens mit in die Sprache hineinträgt, seiner partiellen Bildung allgemeine Gültigkeit verschaffen. So Luther, Lessing, Schiller und Goethe. Sie schrieben alle ungenirt in ihrem Dialekte, der sich dann, gereinigt von äußerlichen Provinzialismen, zum Dialekte der Generation erhob. Heute versucht man es oft ganz und gar durch die allerlokalste Sprachfärbung zu zwingen, und gewinnt so allerdings einige sehr starke, frische, oft überraschend schöne Farben, allein zu gleicher Zeit eine so beschränkte Auswahl, daß man höchstens einen Baum und ein Bauernmädchen darunter darstellen kann.

Alfieri löste sich los von der französischen Verderbniß. Hätte er nur eine Bühne gefunden, auf der man seine Charaktere begriff und von der aus sich seine Sprache mittheilte! Die aber fehlte ihm. Er vereinsamt und denkt an die Zukunft. Die Gewißheit, für die Unsterblichkeit zu arbeiten, mag aber ein noch so beruhigender Trost sein für den Dichter, wohler ist ihm doch, wenn schon die Mitlebenden ihm die Kränze reichen, mit denen er im Geiste spätere Geschlechter seine Büste schmücken sieht.

Er spricht sich über diesen Punkt sehr offen und sehr resignirt aus. Neun Jahre nach der öffentlichen Darstellung der Cleopatra veranstalteten seine Freunde eine gleiche der Tragödie Virginia. Sie wollten des Dichters Anwesenheit in Turin feiern. Es war auf demselben Theater; der Effekt noch trauriger für den Autor. Wiederum vollständiger Beifall von Seiten des Publikums, aber letztes Aufgeben vieler Hoffnungen in der Seele dessen, der sie verfaßt. „Von diesem Tage an,“ sagt er, „nahm meine Enttäuschung

über das, was Ruhmerwerben heißt, ihren eigentlichen Anfang; sie hat sich seitdem von Tag zu Tage mehr befestigt. Dennoch werde ich nicht von meinem einmal erfaßten Vorsatze ablassen und bis zu meinem sechzigsten Jahre neue Compositionen liefern, so gut und so gewissenhaft mir möglich ist, damit ich sterbend einmal die Genugthuung habe, so viel an mir liegt, mir und meiner Kunst gelebt zu haben. Was das Urtheil der Gegenwart anbelangt, so wiederhole ich das traurige Geständniß, daß mir weder an Lob noch an Tadel mehr gelegen ist. Das Lob ist für mich kein Lob, das nicht ein mit guten Gründen versehenes Urtheil enthält. aus dem der Autor neuen Muth zu erneuten Anstrengungen schöpfen darf, der Tadel kein Tadel, der nicht zum Bessermachen Anleitung gibt. Ich litt eine Todesqual während dieser Darstellung der Virginia, mehr noch als bei der Cleoparta. Deutlicher spreche ich mich hier nicht aus: wer seine Kunst liebt und stolz auf sie ist, dem ist wohl bekannt, was ich empfunden, wer nicht, der würde vergebens mich zu begreifen suchen."

So schwammen seine Dichtungen auf dem Ocean der Literatur umher, wie herrenlose Güter, auf die keiner Anspruch machte; eine Ernte, die keiner schnitt, ein Bergwerk, das keiner ausbeutete. Wer lehrte die Ristori, solches Gold in den öden Sandufern zu finden, zwischen denen die Tragödie Mirra dahin rollt? Es mußte doch von Anfang an darin verborgen liegen! Wir andern sahen es nicht, weil wir es doch nicht hatten benützen können; dieser Frau aber gelang es, die der Himmel mit der Macht begabte, so zu ergreifen, und uns den Jammer eines gequälten Herzens so schön, so tief fühlen zu lassen, als wäre es unser eigenes. Dicht vor ihr saß ich und gewahrte, wie sie mich fesselte. Das Schicksal des unglückseligen Mädchens spann sich klar vor meinen Augen ab. Mit dem unbegreiflichen Genusse, mit dem jeder Mensch dem Verlaufe eines schauderhaften Verhängnisses nachfolgt, erwartete ich den Moment, in dem sie unterliegen sollte.

Die Tragödie Mirra hat mit Ovids Erzählung kaum etwas mehr gemein als den Namen. Mirra, die Tochter des Königs Ciniro, wird vom Wahnsinn befallen, ihren Vater zu lieben. Sie will sich retten vor diesem Gedanken, dessen Abscheulichkeit sie selbst am tiefsten fühlt, aber der Wahnsinn ist stärker als ihre Kraft.

Gezwungen endlich, die Ursache ihres seltsamen Wesens zu bekennen, gesteht sie das Geheimniß und tödtet sich in demselben Augenblick.

Alfieri erzählt, wie er dazu kam, diese Tragödie zu schreiben. Er hatte sich den Stoff nie darauf hin angesehen, da er ihm von vornherein ungeeignet vorkam. „Da fand ich," berichtet er, „in Ovids Metamorphosen jene glühende und in Wahrheit göttliche Anrede Mirra's an ihre Amme; die Thränen stürzten mir aus den Augen, und plötzlich leuchtete in mir die Idee auf, sie in eine Tragödie zu bringen. Mir schien es, als müsse sie eine der rührendsten, eigenthümlichsten werden, wenn man sie nur zu führen verstände, daß der Zuschauer selbst allmählig die furchtbaren Kämpfe des entflammten und zugleich kindlichen Herzens der Mirra entdeckte, die viel mehr unglücklich als schuldig, nicht einmal völlig weiß, wie ihr geschehen ist und kaum sich selbst ihre verbrecherische Leidenschaft eingesteht. Kurz, ich schrieb sogleich die erste Skizze in der Weise, daß Mirra alles das, was sie bei Ovid nur beschreibt, vor unsern Augen ausführt, und zwar schweigend und ohne einen Vertrauten zu haben. Ich erkannte nun die immense Schwierigkeit, dieses bedenkliche Schwanken Mirra's ohne weitere Nebenumstände auf fünf Akte auszudehnen. Allein die Schwierigkeit reizte mich, und indem ich von der ersten Skizze zum prosaischen Niederschreiben, dann zur Versificirung und endlich zum Drucke vorschritt, stachelte ich mich selbst immer mehr an, sie zu besiegen. Nun, da sie fertig ist, fühle ich wohl, wie wenig sie überwunden sei, und überlasse es andern, den Grad, in wie weit es mir gelang, festzustellen."

So in seiner Lebensbeschreibung, die ich indessen nicht allzu peinlich wieder gebe, weder hier, noch wo ich sie sonst anführe. Weitläuftiger läßt sich der Dichter über seine Intentionen aus in seinem allgemeinen Gutachten über die sämmtlichen Tragödien, welche er darin einzeln abhandelt. Er vertheidigt die Wahl des Stoffs. Es sei ganz gleichgültig für Mirra's Charakter, daß sie gerade ihren Vater liebe. Jede Mutter würde ohne Gefahr ihre Töchter in diese Tragödie führen können. Es sei nur eine unerlaubte Liebe in ihrem Herzen, welche sie selbst verdamme. In diesem Kampfe gegen das, was mächtig in ihr ist und was sie nicht besiegen kann, liege das Tragische.

Dies ist unbestreitbar. Alfieri hat mit der Wahl dieses Sujets nicht nur nicht fehlgegriffen, sondern eine herrliche Tragödie hervorgebracht. Daß er sich nicht abschrecken ließ, ist nicht der geringste Beweis für ihre Güte. Wir aber sind so daran gewöhnt, alles auf dem Theater nur faktisch und handgreiflich aufzufassen, daß uns der symbolische Sinn der Poesie fast entschwunden ist. Wir ertragen doch ohne Murren, daß Oedipus seine eigene Mutter heirathe. Wer denkt da wohl an das Thatsächliche? Was wir durch diese That empfangen, ist nichts als die Gewißheit, daß ein ungeheures Verbrechen unschuldigerweise auf die, welche es verübten, eine Schuld häuft, die nur ein grausenhafter Untergang sühnen kann. So müssen wir Mirra's Leidenschaft ansehen, nur das empfinden, daß sie unter dem Einflusse einer dämonischen Macht den freien Willen, bei den gewaltigsten Anstrengungen, ihn zu erhalten, Schritt für Schritt aufgibt und sich dem Verderben in die Arme wirft, dem sie nicht entrinnen kann. In dem Momente, wo das Geständniß mit Gewalt aus ihr herausgerissen wird, durchbohrt sie sich das Herz. Es könnte ihr Bruder sein, den sie liebt, oder irgend eine andere Person, die zu lieben ein Verbrechen ist, und deren Persönlichkeit bei der Tragödie gar nicht in Betracht kommt. Es könnte, was menschlicher wäre, der Feind ihres Vaterlandes sein.

Ein deutscher Dichter, dessen Charakter, und, wenn wir nicht die äußere, sondern die innere Gestaltung in's Auge fassen, dessen Schicksal mit dem des italienischen viel Aehnliches hat, Heinrich von Kleist, legte einen ähnlichen Gedanken seiner Penthesilea zu Grunde, welche ich für seine beste dramatische Dichtung halte. Sie ist sehr wenig gekannt. Goethe wollte sie in Weimar nicht aufführen; Kleist nahm das als die bitterste Kränkung hin. Ohne eine ganz ausgezeichnete Darstellerin der Hauptrolle wäre das Stück auf der Bühne allerdings so wenig zu ertragen als die Mirra; aber eine Ristori brächte die junge, ruhm- und kampfbegierige Amazonenfürstin wohl zur Anschauung, die plötzlich in ihrem Busen eine lodernde Flamme für Achill empfindet, denselben, den zu überwinden und zu tödten sie so sehr verlangt. Der Kampf der Liebe und des blutdürstenden Heldenmuths in ihrem Herzen bildet den Inhalt des Stückes. Bald gelingt es ihr, sich

zum alten, rasenden Hasse aufzustacheln, bald unterliegt sie wieder, rafft sich empor, sinkt zu Boden und tödtet endlich den Geliebten, an dessen Leben das ihre hängt. Keine andere deutsche Dichtung, die mir bekannt wäre, hat solchen heroischen Widerstreit der Gefühle, solchen zu nothwendiger Vernichtung führenden Conflikt ungezähmter Leidenschaften. Sie ging mehr als die übrigen aus Kleists innerster Natur hervor, da ja auch Afileri durch einen plötzlichen Zwang zu seiner Tragödie getrieben ward.

Er hat ihre fünf Akte in einer höchst künstlerischen Steigerung gehalten, und die Ristori ihn wundervoll darin verstanden. Ein harmonisches Anschwellen vom Beginn des Stückes bis zum letzten Worte lag in ihrem Auftreten, das, ruhig lächelnd beim ersten Erscheinen, so herzzerreißend endete. Und doch, als sie so schlank im weißen Gewande, mit der sanften Bewegung der schönen Arme und mit den grünen Blättern um das Haar, die Bühne betrat, ahnte man schon die Stürme, welche folgen sollten und noch versteckt in ihrem Herzen schliefen, aber man ahnte nicht, wie herrlich der ausbrechende Schmerz sie begeistern würde.

Eines indessen gestehe ich sogleich ein. Wäre ich ein Italiener gewesen, der, statt die Sprache zur Noth zu verstehen, sie kannte und fühlte, hätte sie vor einem Publikum von Landsleuten gestanden, das mehr von ihrer langgewohnten Zauberkraft, statt von bloßer Neugier herangelockt, aufmerksam und ergriffen ihr Spiel verfolgte, dann wäre mir erst der höchste Ausdruck ihres Wesens aufgegangen. Was sie gab, verlor nur in Momenten den Charakter des Fremden, Ueberraschenden. In Wahrheit hinreißend war ihr Spiel durchgängig nicht für mich, aber ich weiß, daß ich anders empfunden hätte, wäre ich nur am rechten Orte gewesen.

Es bedarf ein Theater nothwendig eines gebildeten Publikums; beide ergänzen einander. Das unsere war für diese Vorstellung nicht gebildet, und konnte es nicht gut sein. Ehe man Feinheiten versteht, muß man sie erst zu finden wissen. Man kann nicht mit dem einen Auge im Textbuche französisch lesen, mit dem andern nach der Bühne sehen, und mit den Ohren das Italienische hören, alles Dreies zu einer Zeit. Und doch ward dies Experiment so ziemlich allgemein gemacht. Auch war das

Opernhaus viel zu groß. Ich, der ich meinen Platz ganz in den ersten Reihen des geräumten Orchester inne hatte, verstand vieles nicht, wo ich nur die Bewegung der Lippen sah. Sie hätte schreien müssen, um sich hörbar zu machen. Doch ihre Bewegungen schienen die Sprache fast zu ersetzen.

Alfieri vollendete die Mirra im December 1786 zu Paris; Goethe war damals in Italien. Es waren bereits von Alfieri's Tragödien im Druck erschienen, doch erinnere ich mich nicht, seinen Namen oder seine Werke in der italienischen Reise gefunden zu haben. 1809 ward seine Tragödie Saul, übersetzt von Knebel, in Weimar aufgeführt, 1811 wiederholt. Goethe nennt das Stück mit einigen andern zusammen und bezeichnet ihren Erfolg mit „gut aufgenommen". Andern Ortes sagt er jedoch, daß man sich viel vergebliche Mühe damit gegeben habe. Schiller lernte Alfieri's Tragödien aus einer französischen Uebersetzung kennen. Was er an Goethe über den Dichter schreibt, beweist, wie sehr auch ihm das eigentlich dramatische Talent frappirte.

Merkwürdig ist der Eindruck, welchen die Aufführung der Mirra auf Lord Byron hervorbrachte. Er schreibt aus Bologna darüber an Murray:

„Bologna, 12 August. 1819.

„Ich weiß nicht, wie weit ich heute mit der Beantwortung Ihres Briefes kommen werde, denn ich fühle mich nicht ganz wohl. Ich wohnte gestern Abend einer Aufführung der Mirra des Alfieri bei, deren letzte Akte mich fast zu Krämpfen brachten. Ich meine mit diesem Worte keinen hysterischen Frauenzustand, sondern den Todeskampf mit hervorbrechenden Thränen und einen Schauder, wie ich ihn selten bei einer bloßen Dichtung empfunden habe. Es ist das zweitemal in meinem Leben, daß mir dies bei etwas zustößt, das nicht die Wirklichkeit selbst ist. Das erstemal, als ich Kean als Sir Giles Overreach sah. Zu allem Unglücke verfiel die Dame, in deren Loge ich war, in denselben Zustand, ich glaube mehr aus Schrecken über mich als aus irgend einem andern Gefühl — wenigstens was die Schauspieler anginge. Kurz ich war unwohl, sie war unwohl, und heute morgen sind wir alle beide angegriffen und in tragischer Stimmung, wobei viel Riechsalz verbraucht wird rc."

Zu diesem Briefe führt Moore in einer Anmerkung die betreffende Stelle aus den Memoiren der Gräfin Guiccioli an. Lord Byron brach in einen Strom von Thränen aus, stand auf und verließ das Theater. Die Schauspielerin, erzählt sie, wußte die Mirra vortrefflich darzustellen, und trotz der fürchterlichen Leidenschaft, als deren Opfer sie auftritt, empfanden wir nur mitleidiges Erbarmen für sie. In Ravenna, bei einer Aufführung des Filippo, einer Tragödie worin Alfieri denselben Stoff behandelt, welcher den Inhalt von Schiller's Don Karlos bildet, gerieth Lord Byron in eine ähnliche Aufregung. Thomas Moore macht auf die Aehnlichkeit der Naturen beider Dichter noch einmal besonders aufmerksam und führt ein Sonnet Alfieri's an, in welchem er sich selbst charakterisirt, und zwar in einer Weise, welche schlagend auf Byron zu passen scheint.

Sublime specchio di veraci detti,
Mostrami in corpo e in anima qual sono:
Capelli, or radi in fronte, e rossi pretti;
Lunga statura, e capo a terra prono;
Sottil persona in su due stinchi schietti;
Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono;
Giusto raso, bel labbro, e denti eletti;
Pallido in volto, più che un re sul trono:
Or duro, acerbo, ora pieghevol, mite;
Irato sempre, e non maligno mai;
La mente e il cor meco in perpetua lite:
Per lo più mesto, e talor lieto assai,
Or stimandomi Achille, ed or Tersite:
Uom, se' tu grande, o vil? Muori, il saprai.

Heute werden Alfieri's Stücke überall gespielt, die Mirra, Rosmunda, Ottavia sind glänzende Rollen. Der kraftvolle Athem unabhängiger Kraft, der seine Werke durchweht, macht den Dichter seinem Vaterlande um so theurer. Byron erzählt einen Vorfall, dessen Zeuge er im Jahre 1816 zu Mailand war. Ein Improvisatore verlangte ein Thema, und eine Stimme aus dem Publikum rief: die Apotheose Vittorio Alfieri's! Das Haus brach in einen Sturm von Beifall aus, allein die Polizei gestattete die Wahl nicht.

Die Mirra ist die beste Rolle welche er geschrieben hat. Er selbst erklärt diese Tragödie für die, welche auf dem Theater am meisten wirken könnte. Jetzt bestätigt der Erfolg seine Ansicht, nachdem er über fünfzig Jahre todt ist. Wie er geahnt hatte, blieb es ihm versagt, das zu erleben. Er theilt das Loos nicht weniger. Mehr noch als dramatische Autoren hatten musikalische gleiches Schicksal. Bach müßte jetzt leben, um manche seiner Sachen zum erstenmal zu hören, wie er sie vielleicht im Geiste klingen hörte. Wie erging es Schubert! Kleist ging daran zu Grunde. Für Goethe's und Lessing's dramatische Werke begann theilweise das Leben auf der Bühne erst lange Jahre, nachdem sie geschrieben waren. Solchen Thatsachen gegenüber möchte man die ewig angegriffenen Intendanzen unserer heutigen Theater weniger hart beurtheilen, wenn sie der neuesten Literatur nicht allzu empressirt entgegenkommen. Unsere Bühnen sind zu prachtvoll, die Einrichtung eines neuen Stückes ist eine zu bedeutende Sache, um Versuche zu gestatten, wie Goethe sie sich in Weimar erlauben durfte, wo ein Hoftheater zu seiner Disposition stand, unabhängig vom großen Publikum. Ein durchgefallenes Stück war für ihn kaum ein Verlust, stets eine werthvolle Erfahrung. Ja, er experimentirte geflissentlich, selbst wo er die Erfolglosigkeit voraussah. Beklagten sich die Weimaraner, so ignorirte er das ohne Mühe; in unsern großen Städten ließe sich aber dergleichen nicht mehr durchsetzen.

Das Gute, poetisch ächte und wirksame liegt nicht so jedem Auge offen dar, um wie eine exquisite Handwerkerarbeit von prüfenden Commissionen erkannt, taxirt und belohnt zu werden, sondern wie es der Zufall (ich brauche das Wort als den Zusammenstoß vieler unberechenbarer Einflüsse) erschafft, muß auch der Zufall oft einem Volke sagen, was es eigentlich besitzt. Die Zeit läuft oft in Lumpen herum und glaubt die Schürze nur voll trockener Blätter zu haben, bis Rübezahl kommt und ihr die Augen öffnet, daß es lauter Gold ist. So ging es uns einst mit Shakespeare, den jetzt ein jeder kennt und ein jeder ziemlich versteht. Es gab Zeiten, wo keine Seele nach ihm fragte, auch als er bereits übersetzt war. Es mußten erst die rechten Leute kommen, welche seinen Namen auf ihre Fahne schrieben.

Alfieri kannte aus eigener Anschauung beide Bühnen, die französische sowohl als die englische. Auch blieben gute Rathschläge nicht aus, welche ihn auf eine wie die andere hinwiesen. In seinen Werken ist ein langer Brief seines Freundes Ranieri di Calsabigi zu finden, worin er strenge beurtheilt und auf die Schönheit der französischen Tragiker, besonders aber auf die Shakespeares hingewiesen wird. Er antwortet ablehnend. Er kenne diese Werke aus persönlicher Erfahrung; er habe sich nicht über sie ausgelassen, weil tadeln nicht bessermachen sei, das letzere jedoch habe er stillschweigend versucht. Sei es ihm nicht gelungen, so werde nach ihm ein anderer glücklicher sein, für den er dann wenigstens das Gitter durchbrochen habe. Indem er diese Meinung ausspricht, scheint der Dichter nicht die italienische Bühne als eine abgeschlossene, sondern die Tragödie an sich, als allgemeine Kunstform vor sich zu sehen. Bei dieser Gelegenheit läßt er nun einen Abriß der Grundsätze folgen, welche ihn bei der Erreichung des ihm vorschwebenden Ideales leiteten.

Die Tragödie soll in fünf Akte eingetheilt sein. Jeder soll das Sujet allein zum Inhalte haben; der Dialog nur von den handelnden Personen, nicht von bloßen Rathgebern oder zuschauenden Theilnehmern geführt werden; der Gang des Stücks vorwärts eilen, so viel es den Leidenschaften, welche alle ihr bestimmtes Maaß von Ausdehnung verlangen, zuträglich ist; das Ganze einfach sein, so viel es die Kunst gestattet, das Colorit düster und wild, so weit es die Natur zugibt. „Das ist die Tragödie," schließt er, „welche ich, wo nicht zum Ausdruck gebracht, so doch vielleicht angebahnt, gewißlich aber in dieser Weise zum erstenmal aufgefaßt habe."

Man fühlt sogleich den Antheil der persönlichen Stimmung bei der Aufzählung dieser Momente. Das wilde und düstere (treto, feroce) ist rein individuelle Neigung des Dichters. Die übrigen Forderungen sind nicht neu. Racine sowohl als Voltaire arbeiteten so ziemlich nach ihnen. Auch einige von Corneille's Tragödien, und diese einzelnen vielleicht mehr als irgend andere, entsprechen diesem Ideale. Im Ganzen aber hielt sich letzterer an keine beschränkenden Gedanken, ging vom einfachen zum verwickelten über und kehrte sich nicht an die Regeln, welche ihm

die Gelehrten aufdringen wollten. Das Sujet allein bestimmte die Gestalt seiner Werke. Ja, er ging sogar von Grundsätzen aus, welche einem puristischen Ohre ziemlich verwerflich klingen möchten. „L'attachement de l'auditeur," sagt er, „à l'action présente ne lui permet pas de descendre à l'examen sévère de cette justesse, et ce n'est pas un crime que de s'en prévaloir pour l'éblouir, quand il est malaisé de la satisfaire." Man sieht, Corneille war ein praktisches Genie, welches ein Publikum und nicht bloß ein Gewissen mit idealen Forderungen zu befriedigen hatte. Er gab sich im Momente, wie er am besten konnte. Aber auch der, der nur darauf ausgeht, seine Seele ganz in seine Werke zu legen, kann sich an keine Form binden, zumal heute nicht mehr, wo es eigentlich keine Form mehr gibt. Ein Akt, zwei, drei, fünf können die richtige Zahl sein, es hängt vom Umfange der Handlung ab. Es gibt für den Dramendichter, scheint mir, nur Eine Regel, das ist die, dem Schauspieler Gelegenheit zu geben, in einen Strom sich steigernder Gefühle hinein zu kommen. Der Rest hängt von des Dichters persönlicher Begabung ab.

Alfieri's Ideal, eine Art spartanischer Gesetzgebung für die Tragödie, ist nichts als ein individueller Versuch, Formen in die Poesie einzuführen und ihrer Unbeständigkeit ein Ende zu machen, wie die Communisten das fluktuirende Schicksal der Völker in ihren Phalanstères gefangen zu halten hofften. Hätte er sich jemals von der Stimmung eines mächtigen Publikums getragen gefühlt und seine Ambition auf den nächsten frischen Wiesen zur Weide führen dürfen, statt sie resignirt und einsam auf eine blühende Zukunft zu vertrösten, so hätte er gewiß seine Ansichten modificirt und dem Geiste des Tages geopfert, was ihm zum Opfer fallen muß. So aber ist seine Form strenge eingehalten überall. Trübes Licht fällt auf seine Gestalten, ein monotoner Dialog enthüllt ihre Gedanken, und ein despotisches Geschick reißt die Fäden ab am Ende der Tragödie. Mirra's Mutter hat die Venus beleidigt und diese dafür ihre Tochter mit dem Wahnsinne gestraft, an dem sie untergeht. Danach müßte die Königin eher als Mirra die tragische Person sein. Die ganze Idee ist heidnisch, eins mit der der antiken Tragödie, welche eine Familie voraussetzt, die den

Göttern gegenüber als ein Individuum dasteht. Beleidigt eines ihrer Mitglieder den Himmel, so sind sie alle schuldig und müssen untergehen, wie der ganze Körper von Kopf bis zu Füßen für den Mord vernichtet wird, den die eine Hand nur verübte. Nach solchen Prämissen ist Mirra's Unterliegen gerechtfertigt, nach unserem Gefühl nimmermehr. Wir stehen jeder für uns der höchsten Gerechtigkeit gegenüber; eigene Schuld nicht einmal und wäre es die ungeheuerste, schließt die Nothwendigkeit rettungslosen Unterganges für uns in sich, geschweige denn fremde. Wo bei den Alten der Zwang des Schicksals zu Boden schlägt, ohne Wiedererhebung, da beginnt bei uns die Macht des eigenen Willens, dem selbst das Schicksal sich fügen muß. In diesem Sinne ist uns die Tragödie Mirra fremd, wie uns die alten Tragödien fremd sind. Wie hoch steht aber dennoch eine solche Auffassung des Schicksals über der, einst durch das Werner'sche Stück zur Mode gemachten Benutzung der finstern Mächte, die man als zufällige despotische Laune da anbrachte, wo man den allerwillkürlichsten Ereignissen durch eine im Hintergrund lauernde mystische Nothwendigkeit Berechtigung zu verschaffen suchte. Bei Alfieri ist das Schicksal wirklich die finstere Gewalt, welche die tragischen großen Thaten hervorruft, durch die die menschliche Natur das äußerste ihrer Kräfte anzuspannen gezwungen wird, bis auf die vergeblichen Kämpfe ein Untergang folgt, der uns die Wahrheit an's Herz legt, daß mit den Göttern nicht zu streiten sei. Eine solche Macht hat mit den Kleinigkeiten menschlicher Verhältnisse nichts zu schaffen.

Im ersten Akte der Tragödie sehen wir Mirra noch nicht auftreten. Es sind nur zwei Scenen; die Verse die gewöhnlichen versi bianchi, nach denen sich einst das englische Versmaß bildete, dem wir endlich unsere reimlosen Jamben verdanken. Die Königin Cecri und Mirra's Amme Euriklea eröffnen die Scene. Die Amme beschwört ihre Gebieterin, die Vermählung ihrer Tochter mit dem Prinzen Pereo, deren festgesetzter Tag gekommen ist, hinauszuschieben, denn die Furcht allein vor dieser Verbindung könne den unerklärlich traurigen Zustand Mirra's hervorgebracht haben. Die Königin erwiedert, ihre Tochter habe ihren zukünftigen Gemahl aus eigener Wahl erlesen, und was nun ihr Herz so unruhig mache, sei nichts als eine natürliche Bangigkeit. Euri=

klea widerspricht. Mirra liebe freilich keinen andern, aber Liebe sei es überhaupt nicht, was sie beängstige, ein tiefer liegendes unausgesprochenes Leiden müsse an ihrem Zustande Schuld sein. Schon ehe sie Pereo sich verlobt, habe das in ihr gelegen und die heutige Vermählung würde ihr Tod sein. Cecri in Verzweiflung weiß keine Auskunft und wendet sich betend an die Göttin, unter deren Schutze das Reich ihres Gemahls steht.

Die Amme ist gegangen, der König Ciniro tritt auf. Er habe alles vernommen, Euriklea habe es ihm gestehen müssen. Sein Kind sei ihm mehr werth als diese Verbindung; er wolle sie lösen. Um ihretwillen sei er zu jedem Opfer bereit. Die Königin solle zu Mirra gehen, und diese, ohne Furcht, ihm zu mißfallen, die Wahrheit eingestehen. Er selbst wolle von Pereo zu erfahren suchen, ob dieser sich von ihr geliebt glaube. Mit diesen Entschlüssen trennen sich beide.

Es sind nur 250 Verse. Nicht eine Sylbe könnte man streichen als überflüssig. Einen Auszug geben, hieße fast einen Auszug des Auszugs machen. Die Sprache ist eine ganz natürliche; die Personen reden einfach und beinahe bürgerlich vernünftig. Sie bleiben diesem Charakter auch durchweg getreu, und ich kann nicht begreifen, wie man von so vielen Seiten der Tragödie den Vorwurf von Unnatur machen konnte. Eine ungeheure Leidenschaft, ein junges, unschuldiges Mädchen wie eine Krankheit befallend, die sie sich selbst zum Abscheu macht und keinen menschlichen Vertrauten duldet, daß diese sich in furchtbarer Weise äußern müsse, wer wird das nicht erwarten? Der Verlauf dieser Dinge ist vielmehr ein so naturgemäßer, daß ich einen jeden, der mit eigener Erfahrung Scenen der Verzweiflung erlebt hat, fragen möchte, ob ihm diese nicht bei weitem unnatürlicher vorkommen, wenn er sie mit dem hier geschehenen vergleicht? In der Tragödie ist es nur ein Gefühl, das den Sturm hervorbringt; es wird immer eine Richtung innegehalten, in welcher das widerstrebende Fahrzeug fortgerissen wird; im gewöhnlichen Leben ist das eben die schrecklichste Erfahrung, daß bei den tiefsten Emotionen die kleinlichen Nebengedanken niemals ganz und gar zu Boden sinken, (nur sehr edle Naturen machen eine Ausnahme) und daß sie auf so grausam ironische Weise hörbar mit

das Wort führen. Da würde der nichts als Unnatur zu sehen glauben, der es nicht erlebte. Deßhalb widerstrebt es auch auf so unversönliche Weise der Kunst, das Wirkliche darzustellen, und wo dies der Geschicklichkeit gelang, macht es schaudern, statt mit menschlicher Rührung zu ergreifen.

Ueberhaupt, Männer wie Alfieri sind nicht unnatürlich. Weniger verständlich werden oft bedeutende, aber in einseitigen Gedankenströmungen befangene Männer. Wo so viel Wahrheitsdrang, solche Charakterfestigkeit sich mit so ernsthafter Verfolgung hoher Zwecke vereinigt, bedenken wir uns billig, ehe wir einen Vorwurf erheben, welchen die Schwäche allein zu verdienen pflegt. Unnatur ist eine Maske, hinter der sich Unfähigkeit verbirgt. Verlegenheit die keck auftritt, Kälte, die sich in warmen Worten gibt, Klugheit, die den Mantel der Dummheit umhängt, Talentlosigkeit, welche sich hinter mystischen Phrasen wohl versteckt glaubt, comödienhafte Intriguen mit Charakteren in tragischem Aufzuge, das alles sind unnatürliche Dinge. Aber wenn wir den König Lear betrachten, wo Wahnsinn und Blut die Scene erfüllen, so ist das nur der Ausbruch unbändiger Naturen, welche das künstlerische Maaß an vielen Stellen fast überschreiten, Unnatur ist es niemals. Die Mirra, rein künstlerisch genommen, ist im Gegentheil beinahe zu einfach, zu natürlich, nicht anders als die übrigen Trogödien Alfieri's.

Durch den Titel des Stücks im Allgemeinen über seinen Inhalt unterrichtet, erfahren wir durch den ersten Akt, daß Mirra, wahrscheinlich um ihre verbrecherische Leidenschaft zu ersticken, den Entschluß, sich zu vermählen, gefaßt hat, daß der Tag der Feierlichkeit gekommen ist, und daß sie nun, statt ihre Kraft zusammen zu halten, immer weniger, ihren Wahnsinn zu überwinden, Macht besitzt. Den zweiten Aufzug eröffnet die erwartete Unterredung des Königs mit Pereo, welcher eingesteht, daß ihn seine Verlobte kalt und mit Zurückhaltung behandele. Edelmüthig setzt auch er seine Wünsche denen Mirra's nach und will es von ihr selbst abhängen lassen, ob er zurücktreten solle. Ciniro sieht Mirra kommen und geht, um die beiden allein zu lassen.

Sie tritt auf, ihr erster Blick eilt ihrem davongehenden Vater nach.

Ei con Peréo mi lascia! ... Oh rio cimento!
Vieppiù il cor mi si squarcia —

So ruft sie schmerzlich aus und schreitet langsam die Bühne hinab. Pereo redet sie an. Er beschreibt ihr eigenes Benehmen und dringt in sie, sich ihm zu enthüllen. Was sie verlange, wolle er thun; sie solle sagen, ob sie ihn verabscheue. Ruhig sucht sie seine Bewegung zu beschwichtigen. „O Prinz, deine Liebe zu mir malt dir zu groß und zu heftig, was ich leide, deine aufgeregte Phantasie drängt dich über die Grenzen hinaus dessen, was wahr ist. Welche Sprache führst du so plötzlich? Was bedeutet es? Unerwartete Dinge sagst du mir, keine, die ich gern höre, mehr noch, keine, die begründet sind. Was kann ich dir erwiedern? Heute sollen wir vermählt werden, ich bin bereit zu erfüllen, was ich gelobte, und der, den ich erwählte, zweifelt an mir? Wahr ist es, daß ich vielleicht nicht froh erscheine, nicht so sehr, als ich wohl sein müßte, da ich einen solchen Gemahl erlange, wie dich; aber manchmal ist die Traurigkeit eine Mitgift der Natur, und wer sie in sich trägt, vermag nicht gut, sie zu erklären. Manchmal verdoppelt sie hartnäckiges Fragen, ohne dennoch ihre Quelle zu ergründen."

Sie redet sanft. Einmal lächelt sie gleichgültig, da wo sie sagt, daß Traurigkeit wohl manchmal Natur sei; man fühlt, sie möchte ihn überreden, daß er sie nicht mehr mit seinen Fragen quäle. Sie willigt in seine Wünsche, aber nicht, um glücklich zu werden, oder um ihn glücklich zu machen, sie denkt nur, wie sie ihrem Unheil entfliehe; was liegt ihr an dem, was Pereo von ihr denkt?

Er aber durchschaut diese Absicht, ihn nur zn beschwichtigen, die Fragen zu umgehen, statt Sicherheit zu gewähren. Lieben könne sie ihn nicht, antwortete er; daß sie ihn liebe, dies zu bewirken, besitze er die Macht nicht, wohl aber stehe es bei ihm, zu verhindern, daß sie ihn verachte. Er sähe es wohl, sie wolle sich losmachen von ihm, aber die Scham, treulos zu erscheinen, halte sie zurück, das einzugestehen, was wahr sei. Er aber werde es nicht dulden. Ihrem Irrthum solle sie nicht zum Opfer fallen. Er wolle ihr zeigen, daß er doch vielleicht ihrer Liebe würdig gewesen sei, denn er verweigere es, jetzt ihre Hand anzunehmen.

Das erregt sie, es wird ihr bange vor dem, was eintritt, wenn sie in ihres Vaters Hause bleibt, und sie wendet alles an,

sich den Gemahl zu erhalten, der sie allein retten kann. „Warum macht es dir Freude," ruft sie, „mich zur Verzweiflung zu bringen?" — Wie sie fröhlich sein könne, fragt sie ihn, wenn er so auf sie verzichte? Ob das nicht an ihrer Trauer Schuld sein könne, daß sie ihre Eltern verlassen müsse, in ein fremdes Land käme und ihre Heimath wechsle? Sie schwört ihm, es gereue sie nicht, ihm anzugehören. An ihm sei es, sie nur desto mehr zu lieben deßhalb, sie nicht an ihre Traurigkeit zu erinnern. Ob er glaube, daß sie ihn nicht zu schätzen wisse? Niemals würde sie einem andern angehören. Sie denkt dabei an ihren Vater. „Heute," sagt sie, „werden wir verbunden, heute noch besteigen wir das Fahrzeug und verlassen auf ewige Zeiten mein Vaterland."

„Was sagst du?" ruft Pereo staunend aus; „wie wechseln deine Gefühle so glötzlich? So große Trauer erweckt es in dir, dein Vaterland und deine Eltern zu verlassen, und nun so rasch dich losreißend, willst du —?"

Sie unterbricht ihn. Gewaltsam hatte sie sich in diesen Entschluß hinein gestürzt, von dem sie Rettung hofft, dann mitten in ihrer Fassung, ihrer Stärke fällt ihr ein, von **wem** sie sich trennen soll; die unglückselige Leidenschaft überwältigt alle Verstellung. „Ja!" schreit sie schmerzlich auf, „ich will es! ... auf ewig ihn verlaffen — um zu sterben — vor Sehnsucht!"

Pereo hört erschreckt diesen Ausbruch ihrer tiefsten Gefühle. „Dein Schmerz hat dich verrathen," ruft er aus, „aber ich schwöre dir, niemals werde ich das Werkzeug sein, das dir den Tod gibt!"

Rasch aber neue Kraft gewinnend, sucht sie ihn dennoch wieder zu beruhigen. Sie sei nun gefaßt; sie werde den Abschied ertragen. — „Nein!" antwortet er fest, „ich bin die einzige Ursache deines Leidens, wie ich hier stehe, lasse ich deine Eltern wissen, daß ich auf deine Hand Verzicht leiste!"

Vergebens sucht sie ihn zu halten. Euriklea kommt; in ihre Arme wirft sie sich verzweiflungsvoll. Die Amme dringt in sie, sich ihr anzuvertrauen. Sie will es, aber es ist ihr unmöglich. Jammernd verlangt sie von ihr den Tod. „Wohlan!" ruft sie endlich, „willst du meine Bitte nicht gewähren und soll ich hier nicht sterben, so wirst du bald aus Epirus die Botschaft vernehmen

daß ich meinen letzten Seufzer ausgehaucht habe.“ Jetzt glaubt Euriklea sicher zu sein, daß die Vermählung wirklich das Furchtbare sei, das sie erschreckt, aber Mirra beschwört sie, alles seinen Gang gehen zu lassen. Sie möge nicht so genau nehmen, was sie gesagt, es tröste sie schon, sich vor ihr rückhaltslos ihrem Schmerze hingeben zu dürfen, sie sei getröstet, sie wolle zum Altar gehen und den Abschied überwinden, welcher ihr allein so schrecklich erschienen wäre.

Dies der Inhalt des zweiten Aktes. Jeder Satz, jeder Schrei fand im Spiel der Ristori seine Bewegung und seinen Ausdruck. Den Kampf zwischen dem unglaublichen Verlangen, sich auszusprechen, und der Scham, welche die Worte immer wieder erstickt, das Unterliegen und sich Vergessen, und dann wieder der Versuch, auf der Stelle zu beschönigen, was die Verzweiflung herauspreßte — das darzustellen bleibt für jeden, der ihr nicht ganz und gar gewachsen ist, eine unmögliche Aufgabe. Ist darum aber diese Scene weniger tief empfunden, weil nur ein Genie sie zur Anschauung bringen kann? Empfindet der Zuschauer deßhalb geringere Bewegung, weil ihn etwa die Reflexion störte, daß nur diese einzige Frau vielleicht einen solchen Conflikt aufzufassen und würdig wiederzugeben verstand? Gewiß, in den Händen mancher, selbst ausgezeichneten Schauspielerin würde diese Scene gräulich, unsinnig, unwahr geworden sein; ja, den meisten Lesern, deren Phantasie bei der Lektüre nicht zu ergänzen weiß, was bei jeder dramatischen Dichtung ergänzt werden muß, das Spiel, die unanfhörliche Begleitung der Worte durch Handlung, muß freilich der Gedanke aufsteigen, es sei unmöglich dergleichen zu spielen. Da es nun aber möglich war, und so schön, so rührend, soll da nun mit Gewalt so geschlossen werden, als hätte die Ristori durch ihr herrliches Spiel eine abgeschmackte, unnatürliche Arbeit genießbar gemacht? Nein, sie hat nichts gegeben, was nicht in dem Stücke lag, aber sie allein fand es und so konnte sie allein es darstellen. Wäre dem anders, so würde gerade durch ihre unübertreffliche Leistung die Schwäche der Dichtung erst recht zu Tage gekommen sein. Wem aber Leidenschaft überhaupt Unnatur ist, wer höchstens weinerlich gerührt werden oder in Ironie gerathen kann, für den sind solche Dichtungen nicht geschaffen. Ein brennender Vulkan ist nicht da-

zu da, um einen Topf mit Essen daran zu kochen, ein Ofen in der Stubenecke wärmt ein paar kalte Hände besser als alle Gluthen der Sonne, die hinabsinkt, und eine Laterne in der Hand zeigt oft besser den Weg als die Millionen Sterne, die so unnütz vom Himmel leuchten. Ein Stern aber, der durch zerrissene Wolken leuchtet, kann dem Auge, das thränenvoll hinaufblickt, tröstender sein als aller Glanz der Erde, in dem es sich einsam sieht. Alfieri kann zu einfach, zu wenig überraschend in den Wendungen, zu arm an Schmuck der Rede sein; aber was gehörte dazu, um nur die Idee einer solchen Scene zu fassen und sie dann nicht noch als unmöglich zurückzuweisen! Ein unschuldiges, unerfahrenes Herz, belastet von einem furchbaren Gedanken, von dem es fühlt, daß er es langsam vernichten wird, und das dem einzigen Wesen, dem es sich vertrauen dürfte, dennoch nicht vertraut aus Abscheu, nur dem Gedanken Worte zu geben!

Im folgenden Akte versuchen Cecri und Ciniro Mirra zum Reden zu bringen. Man fühlt, wie sie sich schon ängstlicher windet. Ihr Vater redet ihr liebreich zu, sie will ehrerbietig sein und nennt ihn Herr und König. Vorwurfsvoll zärtlich fragt Ciniro sie, ob er nicht ihr Vater sei, warum sie sich ihm nicht vertraue? Sie weicht aus, nach dieser Seite, nach jener, es lockt sie unwillkürlich zu ihm, aber sobald sie es gewahr wird, schaudert sie zurück. Weinend liegt sie in ihrer Mutter Armen, lehnt die Stirn auf ihre Schulter und verspricht noch einmal heilig, Alles vollbringen zu wollen, was ihre Eltern verlangen. Sie geht, die beiden bleiben allein. Cecri gesteht ihrem Gemahl, wie sie fürchte, daß Mirra's Leiden eine Rache der beleidigten Göttin sei, welche sie im Stolz auf ihrer Tochter Schönheit gering geachtet habe. Sie hoffen auf die Zukunft. Pereo tritt zu ihnen und vernimmt freudig aus ihrem Munde, daß Mirra die Seinige werden wolle.

Die erste Scene dieses Aktes ist die erste, in welcher das Spiel der Ristori wahrhaft fesselnd wird. Ihre Mimik erhebt sich zu solchem Ausdruck, daß sie fast allein den Inhalt der Worte verständlich machen würde. Wie spricht sie aber ihre schöne Sprache! wie rein, wie deutlich, wie wohlklingend, auch im wildesten Affekte! Kein Wort geht verloren, nachschreibend könnte man das Stück wiederherstellen, wie es gedruckt steht. Auch die übrigen Mit-

glieder der Truppe bestreben sich, so zu sprechen. Bei allem Eifer, ihre Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen, lassen sie stets dem Worte des Dichters den höchsten Rang. Ohne dies ist eine Tragödie nicht denkbar. Wo die Verse zur Conversation herabgewürdigt werden, muß die Würde, der Reiz und die dichterische Kraft der Sprache verloren gehen. Dieser Grundsatz war bei Goethe's und Schiller's Leitung des Weimaraner Theaters maßgebend. Bei uns ist aber heute die Achtung vor dem Worte des Dichters so sehr verschwunden, daß nicht nur das nicht Behagende ohne weiteres ausgelassen wird, sondern, wenn man auch dies übersehen wollte, der Rest durch Versetzung und Austausch der Worte häufig eine Gestalt gewinnt, welche mit dem Texte nicht viel Aehnliches hat.

Zur Zeit, als die französische Tragödie noch in voller Blüthe stand, war in dieser Hinsicht das Gehör des Publikums so geschärft und feinfühlend, daß eine geringe Veränderung, ja nur die falsche Betonung eines einzelnen Wortes bemerkt und gerügt ward. Wie man damals Rollen studirte, darüber erstaunt man, wenn man einzelne Züge mitgetheilt findet. Als Lekain bereits der erste Schauspieler Frankreichs war, schrieb Voltarie, dessen Unterweisungen er seine ganze Laufbahn verdankte, die Tragödie l'Orphelin de la Chine, und theilte ihm darin die Rolle des Gengis-Chan zu. Lekain studirt sie auf das sorgfältigste ein. Um seiner Sache ganz gewiß zu sein, reist er nach Ferney. Die Vorlesung wird anberaumt. Voltaire hört ihn an und wird so entrüstet, daß er Lekain mitten im Lesen unterbricht und den Saal verläßt. Er verweigert sogar, den Schauspieler nur zu sehen, und dieser ist nach einigen Tagen im Begriff, tiefbetrübt wieder abzureisen, als im letzen Momente der große Mann sich zu kapituliren geneigt zeigt. Nun erkärt er ihm die Rolle, wie er sie gedacht hätte, und Lekain gesteht bewunderungsvoll ein, daß er sie jetzt erst begreifen gelernt habe*). Und das geschah ihm, als er längst mehr als die ersten Stufen seines Ruhmes hinter sich hatte. Wie man heute vielleicht noch Opern einstudirt, wo jeder Ton der Mühe werth ist, so mühevoll suchte man den Beifall des Publikums zu erreichen. Es ist nicht leichter, gut zu

*) Lekain's Memoiren.

reden, als gut zu singen, jenes aber so sehr bei uns vernachläßigt, daß man es zu den Seltenheiten zählen muß.

Die Nationalität mag zum Theil daran Schuld sein. Es wohnt den romanischen Völkern ein Wohlgefallen am bloßen Klange ihrer Sprache inne, welches wir nicht in solchem Grade theilen. Diesem Mangel verdanken wir vielleicht, daß wir den Betrug leichter merken, wo Gedankenlosigkeit sich in prahlende oder süße Worte kleidet. Wir besitzen nur wenige Dichtungen, in denen die Harmonie des Ausdruckes völlig der des Gedankens entspräche. Gefühl, Leidenschaft allein, das bloße Feuer genügt jenen Völkern, wo wir noch unbefriedigt auch das zu sehen verlangen, was von den Flammen beleuchtet ist. So scheinen uns die Verse Corneille's und Racine's, die Alfieri's und Anderer inhaltsleer, lauter Sterne am schwarzen Himmel, die weder leuchten noch Wärme geben. Wir legen die Gluth dessen, der sie ausspricht, nicht unwillkürlich hinein. Sie geben nur das Centrum, wir verlangen auch die Strahlen. Das macht bei uns erst den Dichter, daß er unendliche Strahlen gibt und die Sonne nur ahnen läßt, in der sie alle zusammentreffen. Ihr Licht ist uns zu farblos grell, jene aber ertragen sie. Ein Bild, ein Vergleich, ein Gedanke, der uns erst entzündet, wird ihnen im Gegentheil zu erkältender, ablenkender Reflexion. Deßhalb erschienen den französischen Tragikern alle die die italienischen Concetti der alten Schule, welche Shakespeare nachahmte und nach ihm jetzt alle Dichter mit germanischem Blute in den Adern kaum entbehren können, so unerträglich, daß der leiseste Verfall in diese Manier ein Vorwurf war. Unsere Poesie ist die des Geheimnisses, sie wendet sich an die Jugend, die die Dinge noch nicht ausspricht, schüchtern die Blicke auf das lenkend, was sie ahnt, aber niemals erfahren hat.

So dichtete Alfieri nicht. Seine Natur gestattete ihm nicht, eine Sache anders als beim rechten Namen zu nennen. Wenn irgend etwas bei ihm zur Manier ward, so ist es die ängstliche Sorgfalt, sich nicht zu schonen, nichts zu umschreiben oder im einseitig vortheilhaften Lichte darzustellen. Während aber bei Rousseau die Selbstanklage zu einer Art Genuß wird und sich ein wenig mit den süßen Tropfen des Hochmuths beträufelt, mit denen so mancher seine Reue und Zerknirschung zu so wohlschmeckenden

Gerichten appretirt, hat Alfieri's Art, über seine Irrthümer zu reden, etwas von der pedantischen Weise, mit welcher Lehrer manchmal die Entwickelung ihrer Zöglinge darlegen. Er ist kalt dabei; er bespricht seine Laufbahn, wie ein zu hohen Würden erhobener Mann sein ehemaliges Dasein bis zum Punkte seiner Erhöhung darstellen würde, milde, wahr und als beträfe es einen andern. Alfieri ging innerlich stets bergan; so war jede Stufe der Vergangenheit ein überwundener Standpunkt. Byron gleicht er darin, daß er den höchsten Respekt vor sich selbst und zugleich den Zwang einer Demuth empfindet, von der sich überragende Naturen nicht losmachen können. Beide finden für dieses Gefühl den rechten Ausdruck nicht. Sie waren unabhängig in jeder Weise, dünkten sich als alte Edelleute in einem Range mit dem Erhabensten und verachteten das reale Publikum, wo sie mit ihm in Collision kamen; vor einem idealen aber beugten sie sich, ohne es leider jemals zu finden. Auch darin liegt der Grund von Alfieri's vornehmer, abgerissener Art, sich zu geben. Von den Thränen aber, die er plötzlich vergießen mußte, als er Mirra's Geständniß im Ovid las, davon läßt die Ristori eine Ahnung in uns aufsteigen, wenn sie seine Verse spricht.

> Si; pienamente in calmo omai tornata,
> Cara Euricléa, mi vedi, e lieta, quasi,
> Del mio certo partire.

Mit diesen Worten der Königstochter beginnt der vierte Akt. Ruhig und siegesmuthig tritt sie auf, um mit Pereo zum Altare zu gehen. Die Amme will kaum an diese Sinnesänderung glauben. Sie fängt an zu klagen, daß *sie* nicht einmal Mirra begleiten dürfe; warum sie hart zurückgestoßen würde? Pereo tritt zu ihnen. Mirra empfängt ihn fast zärtlich. Es erscheinen die Priester, und ein Chor von Knaben und Mädchen zieht auf. Der König und die Königin kommen, die Ceremonie nimmt ihren Anfang. Mitten unter den Gesängen und Gebeten aber ergreift der alte Wahnsinn das Mädchen. Die Amme bemerkt es zuerst, dann die Königin. Die Gesänge dauern fort. Plötzlich erträgt es die Gequälte nicht länger und unterbricht die heilige Handlung. Wahnsinnig schreit sie auf, alle Furien und Erinnyen fühlt sie in ihrem Busen lebendig, und als die Menge sie umringt, fragt sie jammernd, ob sie

schon vermählt sei? „Du bist es nicht," ruft Pereo, „und niemals wird das geschehen!" Er geht. Die andern verlassen sie gleichfalls. Mirra steht zuletzt mit ihrer Mutter allein auf der Bühne, während auch Ciniro im Streit zwischen Zorn und Mitleid gegangen ist.

Es ist ihr unmöglich, auf die liebevolle Zurede Cecri's zu antworten, wie sie sollte. Scham und Verzweiflung schließen ihr Herz zu und, was der Dichter wie die Darstellerin beide gleich meisterhaft durchfühlen lassen, eine unbewußte Eifersucht erfüllt sie. Sie kann ihrer Mutter nicht in die Augen blicken. Sie verlangt den Tod von ihr. „Eher würde ich mich selbst tödten," ruft die Frau, „ehe ich das thäte! Dein Leben will ich bewachen, so lange in mir noch Leben ist!" Dieser Gedanke, ihre Mutter, deren bloßer Anblick ihr die furchtbarsten Gewissensqualen bereitet, an sich geheftet zu sehen, bringt Mirra zum Aeußersten. „Wachen über meinem Leben willst du? daß ich dich vor mir sehe, täglich und zu jeder Stunde? du ewig vor meinen Augen? — Ach, eher sollen meine Augen in ewige Finsterniß begraben sein — mit den eigenen Händen will ich sie mir aus den Höhlen reißen!"

Die Königin schaudert zurück. „Ich also bin dir verhaßt?" fragt sie. — Was hätte eine Schauspielerin wie die Ristori in diese Frage legen können! — „Ja du," schreit die andere auf, „du, die erste, einzige, unaufhörliche Ursache meiner Leiden, die mich vernichtet!" — Aber nur ein Blick auf ihre Mutter, die im jammervollsten Schrecken dasteht, und sie fühlt, welch ein Verbrechen ihre Worte waren. Rührend bittet sie um Verzeihung und wirft sich, erschöpft in Thränen ausbrechend, in die Arme, die sich ihr entgegenstrecken.

Dieser Schluß ist außerordentlich schön. Alfieri glaubt den Zug vertheidigen zu müssen, daß Mirra sich sogar gegen ihre Mutter wendet und einen Augenblick in ihr nur die Nebenbuhlerin sieht. „Ich war lange zweifelhaft," sagt er, „ob ich diese Stelle stehen ließe, allein ich konnte nicht anders. Jedermann wird fühlen, wie nicht Mirra in diesem Momente, sondern die furchtbare Macht aus ihr spricht, der sie verfallen ist." Dieser Vertheidigung bedurfte es nicht. Die Wahrheit der Wendung ist handgreiflich. Die Liebe ihrer Mutter ist ein so grausamer Vor-

wurf für sie, daß sie, nur um seine Qual abzuschütteln, sich zwingt, in der Königin die Ursache ihres Unglücks zu erblicken. Kaum aber sind ihr die Worte entflohen, deren Echo auf der Stelle zu ihr zurückkehrt, so wird sie wieder zu dem armen gemarterten Kinde, das hülflos bei der Schutz sucht, die es eben noch von sich stieß. Mir scheint die Scene sehr großartig, und sie muß es wohl sein, da sie nach den erschütternden Auftritten während der Vermählung in voller Kraft eine neue Steigerung des tragischen Effektes gibt. Der Umschwung am Ende rührt zu Thränen, weil er so unglaublich wahr und aus den tiefsten Gefühlen des Herzens gewebt ist.

Alles jedoch übertrifft der letzte Akt, welcher nur die einzige Scene enthält, in welcher Mirra ihrem Vater allein gegenüber, von ihm gedrängt, daß kein Entrinnen mehr möglich ist, endlich die Ursache ihrer Leiden entdeckt und sich dann mit eigner Hand das Herz durchsticht. — Wie Ciniro dasteht und ihr das Leben ruhigen Glückes beschreibt, das sie an ihres Gatten Seite gefunden hätte; wie sie ihn anhört, träumerisches Lächeln ihre Züge überfliegt, weil sie unwillkürlich an die Stelle des Verlobten den Geliebten setzt; wie sie dann wieder erwacht, vor den ausgebreiteten Armen ihres Vaters zurückbebt; wie er in sie dringt, zornig wird, wie ihr endlich die Worte nicht mehr zwischen den Lippen haften wollen und das Geständniß herannaht, die letzten Wellen dann über ihr zusammenschlagen und sie in die Tiefe sinkt, das ist so tragisch gedichtet, so erschütternd dargestellt, daß kein Menschenherz sich dem gewaltigen Eindrucke entziehen kann.

Mit vorgebeugtem Haupte, die Arme den Schleier krampfhaft vor der Brust zusammenhaltend, die Schultern hinaufgezogen und mit gedrückten Knien flieht sie vor dem Könige. Er folgt ihr, er drängt sie, schon hat er eine Ahnung dessen, was sie gestehen wird — „Oh madre mia felice!“ spricht sie, „almen concesso a lei sara — — di morire — — al duo fianco!“ da wird es ihm klar. — „Empia, tu forse —?“ ruft er. Es bleibt eine Frage. Kein Geständniß von ihren reinen Lippen: sie reißt ihm den Dolch aus dem Gürtel und stößt ihn mit beiden Händen sich in die Seite. —

Bis zu diesen letzten Momenten machte sich die geringere

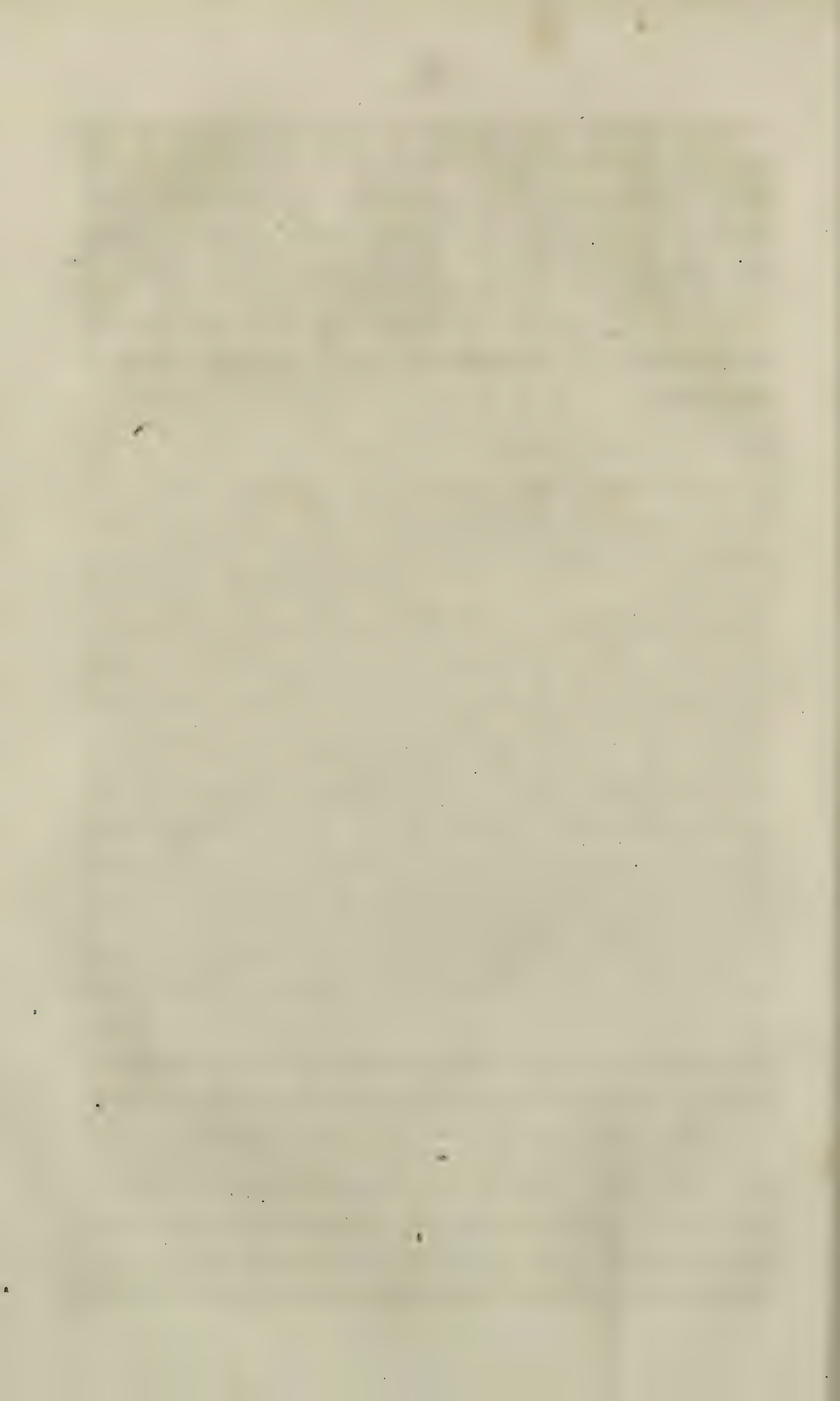
Begabung des Schauspielers, welcher den Ciniro darzustellen hatte, nicht so sehr fühlbar. Hätte auf Mirra's letzte Reden aber eine Stimme geantwortet, ebenbürtig der ihrigen, so hätte das die Wirkung auf eine Höhe bringen müssen, welche diesen Schluß der Tragödie zu einer dramatischen Leistung machte, über die schwerlich etwas hinausgeht. Und hätte Alfieri das erlebt, zu welchen Werken würde es ihn vielleicht begeistert haben!

Es ist ein Genuß, die eigenen Gedanken aus fremdem Munde zu vernehmen, ein Genuß, so hoch, wie es tief demüthigend sein kann, das, was im Feuer gedichtet und im Geiste ergreifend gesehen ward, matt und unverstanden vorübergleiten zu sehen, wie leere Phrasen. Nur das Ausgezeichnete gehört in den Bereich der Kunst, alles andere, selbst das Lobenswerthe, Erträgliche in den des Handwerks. Handwerksmäßig dargestellt sind die Tragödien Alfieri's eine Unmöglichkeit. —

Alfieri's isolirte Stellung tritt heute vielleicht schärfer hervor als sie zu seinen Lebzeiten erscheinen mußte. Man fühlte und erkannte nicht in Italien allein seinen Werth und die Würde seines Auftretens. Er war ein berühmter Mann, aber er gehörte zu denen, die man mehr bewunderte und verehrte, als daß man ihre Werke hingebend genossen und den wahren Mittelpunkt ihres Wesens gefunden hätte. Dieses Schicksal haben Viele gehabt. Manche Persönlichkeiten, mit all dem, was sie waren und thaten, als ein Ganzes genommen, sind der Art, daß sie gleichsam verschleiert bleiben, und offen daliegend vor aller Augen unbemerkt scheinen, als fehlten sie. Es ist, als besäße die Welt die rechte Akustik nicht für sie. Der Ton verklingt oder wird falsch zurückgeworfen.

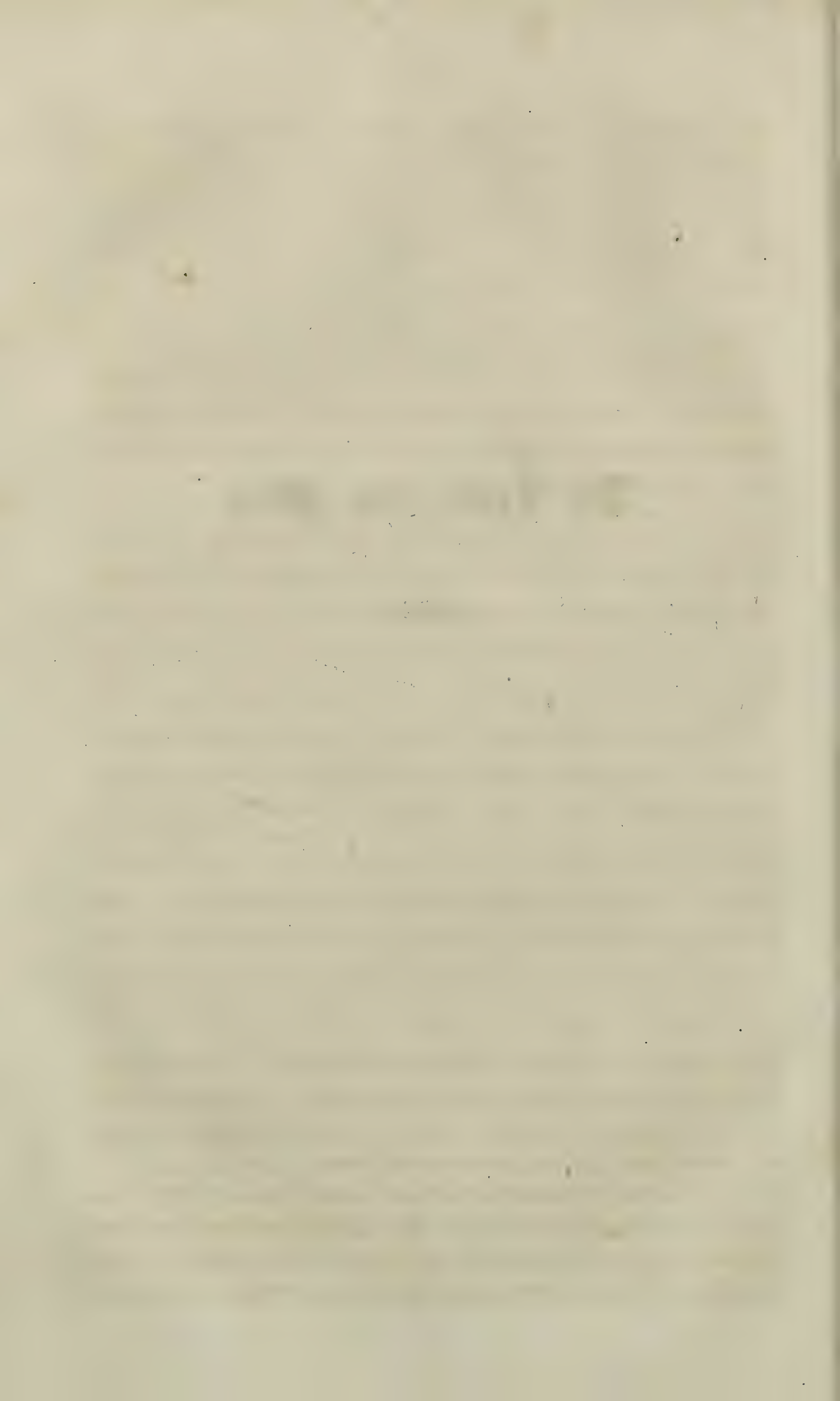
Ich bemerke das mit Staunen zuerst bei Cornelius' letzten Cartons, deren Gedanken zu mächtig sind, um sich zu einem Reizmittel für das gewöhnliche Interesse des Tages verbrauchen zu lassen. Die große Menge eilt an ihnen vorüber. Es sind keine Einzelnheiten da, die man bequem überschauen und bewundern könnte. Es sind untheilbare, große Gedanken. Es fehlt der richtige Instinkt, die Mitte zwischen Nähe und Weite zu finden, welche allein den Standpunkt gibt, von dem aus solche Werke betrachtet werden müssen.

Ohne hier die beiden Männer zu vergleichen, komme ich zum letztenmal auf Alfieri zurück. Es liegt in seinen Dichtungen eine Größe des Charakters, eine Leidenschaft, eine dramatische Organisation, die gewiß einst so allgemein erkannt werden, wie alles, was bedeutend und schön ist. Sein Denkmal steht zu Florenz in derselben Kirche, in welcher Michel Angelo begraben liegt. Eine würdige Nachbarschaft für den Dichter und keine unwürdige für den Bildhauer, der so einsam war und so gewaltige Werke geschaffen hat.



Die Venus von Milo.

1855.



Mir gegenüber steht die Maske der Venus von Milo. Seit Jahren sehe ich sie täglich an, oft gleichgültig, oft in fremden Gedanken, ohne zu wissen, was ich vor mir habe, und plötzlich ist mir dann wieder, als sähe ich sie zum erstenmal, schöner als ich sie je erblickte.

Was eine Frau in unsern Augen schmückt und erhebt, vereint sich mir in diesen Zügen. Ich denke an die zurückhaltende Hoheit der Juno und finde sie hier wieder; ich denke an die verstoßene Zärtlichkeit Psychens, und ihre Thränen scheinen über diese Wangen zu rollen; ich denke an das verführerische Lächeln Aphroditens — es spielt um diese Lippen. — Welch ein Schwung in diesen Lippen! die obere zart hervorspringend in der Mitte, dann zurückweichend nach beiden Seiten, leise dann wieder vorschwellend und endlich in den Winkeln des Mundes versinkend, der geöffnet ist; nur ein wenig. Redet sie? seufzt sie? athmet sie den Opferdampf ein, der zu ihr aufsteigt? Alles; wenn man denkt, sie thäte es, so thut sie's. Lieblich und mit einem leichten Grübchen darunter, fast als wollte sie sich spalten, liegt die Unterlippe unter der oberen, deren Mitte ein wenig über sie hervorspringt, in der Art, wie man es oft bei Kindern sieht; aber es kommt nichts kleines, niedliches etwa so in diese wundervollen Formen. Sanft abgeplattet und groß gerundet setzt das Kinn an, und eine volle, starke Rundung liegt zwischen ihm und dem Halse, der weder zart, wie der der mediceischen Venus, noch schlank, wie der der Diana mit dem Rehbock, sondern vom reinsten Ebenmaße, für das wir keines schmückenden Beiworts bedürfen.

Die Augen erscheinen klein, doch bemerkt man es erst, indem man sie einzeln betrachtet; die Augenlider sind schmal und ohne scharfen Contour. Wie anders springen sie bei der Pallas Athene des Phidias hervor, daß man fast die drohenden Wimpern zu

sehen glaubt, und das blitzende Auge, das sie beschatten! Auch theilt man ihm die Statue nicht zu, sondern seinem weicheren, weniger strengen Nachfolger Skopas, oder dessen Schule.

Die Brauen sind wenig gebogen und den Augen aufgedrückt. Auch die Stirn ist niedrig und breit, die Wangen nicht voll, aber breit, der Nasenrücken nicht minder, zwischen den Augen leise zusammengenommen, dann wieder auseinandergehend und in die Wangen auslaufend, bis er sich an der Spitze neu in deutlicherer Form gibt. Doch ist hier nichts scharfes, vorstrebendes in ihrer Bildung; voll und sanft abgerundet, dabei ein wenig übergesenkt (im Profil eine der zartesten Linien), entspricht sie den aufathmenden Nüstern und dem geöffneten Munde, dessen obere Lippe fein und sehr nahe unter ihr angesetzt.

Erwägt man jeden Theil für sich, so geräth man in Versuchung, ihn einzeln zu stark zu finden; vergleicht man aber die Theile unter einander, so scheinen sie fast zu klein. Ich will dies nicht zu erklären suchen und weiß den Grund nicht. Allein dieser Widerspruch drängte sich mir stets auf, so oft ich den Kopf genauer und längere Zeit ansah. Wie man ihn aber nimmt und betrachtet, immer entstehen neue, überraschende Linien und niemals auch nur die geringste Biegung, welche man anders wünschte. Zauberisch wirken Hell und Dunkel, wenn man Abends ein Licht in verschiedenen Stellungen zu ihm bringt. Da lebt oft alles, die Lippen zittern, die Augen blicken und die Wangen heben sich. Was bei Tag eine leere glatte Fläche erschien, erhält im zweifelhaften Schimmer lebendigen Ausdruck; an der Stirn erscheinen Uebergänge unmerklicher Modellirung, und man glaubt gefunden zu haben, was den Augen solchen Reiz verleiht, denn es zeichnen sich um sie große, wunderbare Höhlen, aus denen sie so strahlend herausleuchten. In den Mundwinkeln nistet sich dann aber ein Lächeln ein, wie nur die Göttin lächeln konnte, die sich den Sterblichen hingab und dennoch niemals schwach und sterblich war.

Sagt ihr Antlitz schon soviel, was erst die ganze Gestalt! Einstimmig wird sie als die schönste anerkannt, welche von antiker Arbeit uns erhalten blieb. Ich kenne das Original nicht, nur den kalten Gypsabguß, im hiesigen neuen Museum an einer Stelle aufgestellt, wo das Licht von der Seite fallend die Figur mit einer

gleichgültigen Helligkeit umgibt. Ungünstig ist der Platz nicht. Sie steht allein in einer Nische, man kann ganz in ihre Nähe und wieder zurück treten, man fühlt die adelige Ruhe, die Hoheit ihrer Erscheinung, man möchte sich nicht abwenden von ihr, — aber dennoch: es sind so viele Jahre vergangen, seit der Künstler seinen Meißel zum letztenmal ansetzte, und es lebt kein Volk mehr, das in ihr das Symbol ewiger Gefühle verehrt.

Der Reiz der Neuheit ist kein frivoler, das Zeitalter, in dem wir leben, ist das beste, besser als alle vorangehenden, der Frühling, dessen Luft wir athmen, der schönste, sein Nachtigallengesang süßer als der des verflossenen Jahres. Es ist unmöglich, sich zurückzuzaubern in die Gefühle verlebter Zeiten; was uns aus jenem Blüthenalter der Kunst geblieben ist, ermangelt des Reizes, der einst sein schönster war: es lebt kein Volk mehr, das den Meister umschloß und seine Werke, durch die er sein eigenes Geheimniß offenbarte, welches zugleich das seines Volkes war.

Was ist mir diese Gestalt einer Göttin? Was nützen mir die Gedanken, die sie in mir erwachen läßt? Eine unfruchtbare Sehnsucht sind sie, fremd mir selber, in dem sie zu reden beginnt. Ich betrachte sie; ich denke, so erhob sie sich aus dem Schaume des Meeres, rein, wie die Fluthen, denen sie entstammte: ihre Seele durchleuchtend durch die unverhüllten Glieder, wie für uns die schönsten Glieder durch ein edel gefaltetes Gewand scheinen. Nicht wie die mediceische Venus, um die eine rosige Wolke von Anmuth schwebt, die der Flügelschlag ihrer Tauben umrauscht, die den irdischen Genuß in die Gewölke trägt, sondern frei, wie Prometheus das Feuer herabholte, scheint sie den Funken überirdischer Liebe aufgefangen zu haben, um ihn dem Geschlechte zu verleihen, das verehrend zu ihr aufblickt. Ich sehe einen Tempel, durch dessen offenes Dach ein warmes, gedämpftes Licht herabströmt, einen Altar, von dem die Schleier des Opferdampfes auffliegen; da steht sie, tadellos, unangetastet von rohen Händen (weder von denen, die sie stürzten, noch denen, die sie aus dem Boden wieder herausgruben); Rosen liegen zu ihren Füßen, und das Mädchen, das zitternd zu ihr aufschaut, sah sie als Kind schon so dastehen, lächelnd, als wäre es unmöglich, daß sie nicht jedes Geheimniß ahnte, jeden Wunsch gewährte, den selbst, den nur das Herz zu denken wagte.

Ihr eigen war das Haus, von der untersten Stufe bis zur Spitze des Giebels vom geheimnißvollen Rhythmus des Ebenmaßes belebt. Von seiner Höhe herab ein Blick auf die gebirgigen Inseln Griechenlands, auf das Meer, aus dem sie aufragen, und auf den Himmel, dessen Blau aus seinen Wellen emporstrahlt; im Herzen aber Freiheit, und weit umher die eilenden Schiffe, in Schwärmen kommend oder dahinziehend, in ihnen aber siegreiche Krieger und an den Rudern die Sklaven, die sie erbeutet, in gefesselter Dienstbarkeit.

Die, welche damals lebten, sahen die Göttin anders als wir, die wir die verstümmelte Gestalt betrachten, deren Tempel und Altäre verschwunden sind, von der wir nicht wissen, von wem und wann sie vollendet ward, wo sie stand, nicht einmal, wie ihre Arme geformt waren, deren Schönheit wir trotzdem zu ahnen meinen im Anblick der herrlichen Schultern, denen sie geraubt sind. Gewiß, sie ist schön. Bewunderung und Staunen erweckt sie, die Phantasie trägt uns mit Macht zurück zu ihren Zeiten, aber fremd bleibt sie uns dennoch, und während wir im Anschauen verloren sind, sagt uns eine leise Stimme, es sei für uns kein Herz mehr in dieser Schönheit.

Es ergeht mir mit ihr wie mit den Dichtungen der Griechen, die meine tiefsten Gefühle anrühren, aber, wenn ich es recht überlege, mehr durch einen kühlen Zwang, als weil ich mich völlig ihnen hingäbe und unersättlich mehr verlangte. Orest und Oedipus, Iphigenie und Antigone, was haben sie gemein mit meinem Herzen? Unwillkürlich legen wir oft in sie hinein, was wir in ihnen erblicken möchten, und erblicken es dann scheinbar, aber es ist nur eine Täuschung. Zeit und Volk gehen allzusehr verschiedene Wege. Die Welt theilte sich unter Freie und Sklaven, Völker bekriegten sich, nur um sich zu vertilgen, andere Gesetze, andere Familienbande, ein anderes Mitleid, ein anderer Ehrgeiz, Ruhe und Bewegung anders, als wir sie fordern und begreifen. Der Dichter erhebt sich freilich über seine Zeit, aber er ist undenkbar trotzdem ohne seine Zeit. Um so höher die Blüthe der Sonne zustrebt, um so tiefer schlagen sich ihre Wurzeln in den Boden, welcher *sie* trägt und die andern. Ein Nachklang aller dieser Verhältnisse klingt aus den Werken der alten Dichter befremdend

uns an, durchdringt Alles, was dem Alterthum angehört. Es ist eine Scheidewand gezogen zwischen ihm und uns; durchsichtig mag sie sein, wie von reinsten Crystall erbaut, aber unübersteiglich bleibt sie dennoch. Ein Alles überflügelnder Drang nach freier Gleichberechtigung vor Gott und dem Gesetz lenkt heute einzig unsere Geschicke. In ihm wurzeln unsere Sitten und Gefühle. Wir leben, jene Zeiten sind todt. Unsere Sehnsucht kann in dem ihre Befriedigung nicht finden, was die längst erfüllte Sehnsucht längst vergangener Tage stillen sollte. Diese Schöpfungen sind keine Nothwendigkeit mehr für uns, wären sie noch schöner und wunderbarer.

Untergehen werden sie nicht durch unsere Nachlässigkeit. Immer werden sie uns sagen, was ihre Meister erreichten, wie sie sich der Natur rücksichtslos hingaben, der einzige Weg, Großes zu gestalten. Unsere Ruhe werden sie stets entzücken, aber unsere Leidenschaften nimmermehr beruhigen. Fehlten uns plötzlich Homer, die Tragiker, Pindar und andere, wären alle Kunstdenkmale der antiken Zeit versunken, ein ungeheurer Verlust wäre das für uns. Aber würden wir Goethe, Shakespeare oder Beethoven hingeben, um jene wieder zu erlangen? würden wir schwanken, wenn hier Raphaels, Michel Angelos und Murillos Werke, dort alle Schätze des Alterthums lägen und ein's oder das andere uns genommen werden sollte? Genießen wir sie beide, stimmen wir nicht dem unsinnigen Treiben derer zu, welche das classische Studium der Jugend aus den Händen reißen möchten, aber empfinden wir dennoch den Unterschied zwischen dem, was uns blutsverwandt ist, und dem, was wir bewundern, an dem wir uns bilden und belehren, und was wir freilich nicht übertreffen könnten, wenn wir es versuchten.



Lord Byron und Leigh Hunt.

1856.

To us he is still a man, young, noble, and unhappy.

Macaulay.



Eine gemeinsame Neugier treibt uns an, den Quellen nachzuspüren, aus denen große Künstler sich zu ihren Werken begeisterten, die Erde zu untersuchen, aus der sie bauten und bildeten. Wir glauben so dem Geheimniß näher zu dringen, welches aus ihren Schöpfungen heraus uns zu stets erneuter Nachforschung anlockt, und wenn wir auch wissen, daß der Eintritt in das Innerste der Werkstätte unmöglich sei, so genügt es uns schon, sie zu umschleichen, von ihrem Aeußern Schlüsse zu machen auf das, was innen vorgeht, und vielleicht gar durch eine Spalte der Wand räuberisch dennoch einen Blick in das Verborgene zu thun.

Gewinnen werden wir nichts auf diesem Wege, wir wissen es; aber der Reiz, den verschlossene Thüren auf uns ausüben, bleibt nun einmal unser Erbtheil, und der Glaube, daß geistiger Besitz durch handgreifliche Berührung gesteigert werde, behält seine Stärke. Wer in Italien war, glaubt sich berufener, über Raphael ein Urtheil zu fällen. Es ist nicht zu leugnen, daß die unmittelbare Nähe die Fähigkeit des Verstehens erhöht, bei manchen vielleicht erst erweckt. Wer auch nur von Ferne die Meißelschläge hörte, wird ein größeres Anrecht auf die Bewunderung der Statue zu haben vermeinen, von deren Marmor sie abklangen; ein viel größeres der erst, der gar dabei stand und die Stücke des Steins abfliegen sah unter den Händen des Künstlers. Wäre ich der Buchbinder gewesen, bei welchem Goethe nur die Hefte bestellte, in die er seine Dichtungen schrieb, ich würde meinen Platz in der deutschen Literaturgeschichte beauspruchen, so gut wie andere, denen er sie in die Feder diktirte. Die Strahlen einer großen Persönlichkeit vergolden alles in ihren Umkreise, und auch das Geringste fühlt sich erleuchtet durch ihren Anblick; denn was wir suchen, sind nicht die Werke, sondern der Geist des Meisters in ihnen. Was

er berührt hat, wird zu einer Reliquie; nicht nur der Baum, den er mit eigenen Händen pflanzte, auch der, von dessen Früchten er pflückte oder nur im Vorbeigehen einen Zweig abbrach, der endlich, der auf seinem Grab aufwuchs. Wo er athmete, da scheint für alle Zeiten die Luft eine andere, und hätten sie in langen Jahren tausend Stürme davon getragen.

Haben wir uns aber so von den Werken der großen Künstler zu ihnen selbst gewandt, dann ist es nicht schwer, auf Wege zu gerathen, die in die Irre führen. Es liegt in unserer Natur, zu erschöpfen, was einmal von uns ergriffen ward. So langsam und wiederstrebend wir den ersten Schritt thun, so unmöglich scheint es in der Folge, inne zu halten. Anfangs ziehen uns nur die Werke des Mannes an; darauf lockt er selber unsere Blicke auf sich; zuletzt aber wollen wir den Menschen ganz und gar besitzen. Jeder Schritt und Tritt, jede kleinste Handlung wird ausfindig gemacht und erwogen, alles soll nur Symbol seines ganzen Wesens werden; aber während wir so nach Anekdoten und Kleinigkeiten des täglichen Lebens auf der Jagd sind, beginnt oft die Schönheit der großen Schöpfungen selbst uns leise fremd zu werden.

Wir gerathen auf Widersprüche. Das wahre Bild des irdischen Lebenslaufs, welches wir aus den zusammengetragenen Nachrichten zu gewinnen scheinen, stimmt plötzlich nicht mehr mit der Heroengestalt, die wir in erster Begeisterung vor uns sahen. Seine Werke verlieren die ursprüngliche Frische makellosen Wachsthums. Es sind nicht mehr die goldenen Früchte, die ungestört reifend so ganz und völlig vom Himmel fielen. Wir lernen die Skizzen und Brouillons kennen; wir stöbern die Correkturen auf, wir finden verschiedene Redaktionen, Veränderungen, Einschaltungen (aus fremder Feder), wir verfolgen das Fortschreiten der Arbeit und registriren die äußern Umstände, welche ihre Vollendung beschleunigten, aufhielten oder unmöglich machten. All das liegt in sichern Daten vor uns, kann schwarz auf weiß bewiesen werden. Es ist das Gefühl fast unabwehrbar, das uns nun überkommt, das Gefühl, daß wir uns als über diesem Wirken stehend gewahren, und daß unsere Ehrfurcht und Begeisterung aus dem Zwange des ersten Eindrucks allmählig zu einem Akte freien Wil-

lens, ja zur Herablassung wird. So halten wir uns für befähigt und berechtigt zur Kritik, und wenn nun von allen Seiten über das gewöhnliche Leben unseres Halbgottes beglaubigte Berichte zufließen, scheint es uns keine That der Vermessenheit mehr, ihn zu beurtheilen wie unsereinen.

Zunächst bemächtigen wir uns der Correspondenzen. Ob man dergleichen drucken lassen solle oder nicht, dafür und dagegen ist viel verhandelt worden. Es ist so weit gekommen, daß der Einzelne, welcher wichtige Denkmale dieser Art besitzt, kaum mehr das Recht zu haben scheint, sie zurückzuhalten. Ich würde mir dieses Recht trotzdem vindiciren. Niemals, auch wo die interessantesten Fakta mitgetheilt wurde, wo ich mit der größten Begierde weiter las, habe ich am Schlusse das Buch anders als mit dem Gefühle der Verstimmung niedergelegt. Mit diesem Geständniß jedoch will ich keineswegs mein Empfinden als das normale hinstellen. Der Genius der Zeit scheint die Veröffentlichung alles von bedeutender Hand geschriebenen zu verlangen. Nähme man die gedruckten Briefwechsel hinweg aus der Literatur, so raubte man ihr eine ihrer reichsten Provinzen. Briefe lassen oft am tiefsten in das Herz der Menschen schauen. Nichts in Lessings gesammelten Schriften kommt dem Eindrucke der wenigen Zeilen bei, mit welchen er den Tod seiner Frau zugleich mit dem seines Kindes meldet. Goethe's Brief, in der Christnacht an Lotte geschrieben, der aus seiner Feder an die Gräfin Stolberg, Wielands Briefe an Merk über Goethe, der Mozarts über seine Art und Weise zu componiren, Briefe Beethovens von ergreifender Tiefe, Raphaels Schreiben an den Papst über die Erhaltung der alten Denkmäler, Spinoza's Antwort an seinen ehemaligen Schüler, welcher ihn zum Katholicismus bekehren wollte — ich raffe zusammen was mir gerade einfällt — alles Dokumente des freiesten, unmittelbarsten Gedankenausdrucks, sind Besitzthümer, auf welche wir stolz sein dürfen. Unser gemeine Neugier jedoch befriedigen diese nicht. Geschrieben in Momenten, wo sich das ganze Wesen des Mannes concentrirte und unmittelbar ohne Gedanken an Plan und Ausdruck dem Gefühle hingab, durchdringt sie, beim vertraulichsten Verkehre, die Begeisterung, die wir sonst nur in großen öffentlichen Werken fanden und bewundern konnten. Sobald aber die laufenden Interessen

des Tages berührt werden, gestalten sie sich zu einer bedenklichen Geheimschrift, die mancher freilich auf seine Weise mit leichter Mühe entziffert, für die aber trotzdem der ächte Schlüssel verloren ging.

Ehe Goethe nach Italien reiste, verbrannte er alle seine Briefschaften. Er war damals ein gereifter Mann und wußte was er that. Jedermann hat an sich selbst erfahren, was Briefe enthalten und was sie nicht enthalten. Nichts ist momentaner als ihr Werth und Inhalt, nichts größerem Mißbrauche ausgesetzt in den Händen dessen, für den der Brief nicht bestimmt war. Heute eine Wahrheit, kann derselbe Brief morgen eine Lüge sein. Dem Einen, welcher ihn auf den bestimmten Fall bezieht, klar und unzweifelhaft, bringt ihn die Weisheit eines Uneingeweihten mit einem andern Faktum oder mit allen Fällen im allgemeinen in Verbindung, und sein Sinn wird ein anderer. Bei keinem Ausdrucke unserer Gedanken und Gefühle wird so viel stillschweigend fortgelassen und hinzugedacht, als bei einem Briefe, und gerade dieser nebenherlaufende Inhalt ist dasjenige, was allein dem Briefe seine Bedeutung gibt. Um einen Brief richtig zu verstehen, bedarf es der Kenntniß so vieler Umstände, welche meistentheils nur dem Schreiber und Empfänger, und diesen obendrein oft nur im Momente des Absendens und Empfangens selbst klar vor der Seele stehen, daß vielleicht schon nach kurzer Zeit für beide manches eine andere Stellung einnimmt. Ein gebrauchtes Wort, die Wendung einer Construktion, die Mittheilung einer Nachricht, je nachdem sie zu Anfang oder am Ende des Schreibens steht, kann dem Briefe seinen Charakter geben. Wie bei Unterredungen macht man in Briefen oft Concessionen nur, um die Menschen los zu werden. Man stellt die Dinge anders dar, um die Rede darüber abzubrechen. Man heuchelt ganz bewußt eine Unwissenheit, um damit anzudeuten, daß man nichts wissen wolle, man besteht auf dem Falschen, um zu sagen, das Richtige müsse zum Opfer gebracht werden. Man ist in der That falsch berichtet, und eine Stunde später würde man ganz anders geschrieben haben.

Enthalten Briefe nicht geradezu die Erzählung von Thatsachen, deren Inhalt oder Styl in sich ein Kunstwerk bilden, wie zum

Beispiel die der Frau von Arnim an Goethe und an die Günderode, enthalten sie nicht Beiträge zur allgemeinen Geschichte und gelehrte Erörterungen, oder wurden sie nicht gleich in der Absicht verfaßt, um als Aktenstücke zu dienen, dann sind sie dem Andenken großer Männer nicht förderlich, sondern oft geradezu dem Zwecke entgegen, den sie erfüllen sollen. Die unnütze Vertraulichkeit, die unschickliche Einsicht in Privatverhältnisse, das Recht, das sie uns zu verleihen scheinen, über die innersten Familienvorgänge der Männer, über ihr körperliches Verhalten und ihre Geldgeschäfte Stimme und Urtheil zu haben, dies Alles sind keine Errungenschaften, deren man sich freuen könnte, oder die uns über die wahre Größe einen Aufschluß ertheilten, nennenswerth neben der Einbuße, die wir zu gleicher Zeit erleiden. Oder ist es etwa eine Bereicherung, wenn wir wissen, daß Schillers Laura eine hagere Offizierswittwe mit schmachtenden Augen war, und sein Verhältniß zu ihr ein bedenkliches? wenn wir erfahren, daß er bei seiner Hochzeit ein Zahngeschwür hatte? wenn wir wissen, daß seiner Frau die Nachtmütze schief saß, daß ihr ihre Frau Schwiegermutter ein häusliches Instrument und Lippenpomade zusendet? — Geht das die Welt etwas an? Goethe verschwieg, das Gretchen, seine erste Geliebte, eine Wirthstochter in Bockenheim gewesen sei: ist der Gewinn so groß, wenn das nun hinterher an das Tageslicht gebracht wird? Und was Platens jüngstgedruckte Briefe anlangt, ist es ein Genuß, ihn da über die Zustände seines Unterleibs reden zu hören? Ich glaube, daß das deutsche Volk durchaus keinen Anspruch auf die Enthüllung solcher Dinge hat, und daß ihm jeder einen Dienst erweist, der sie zurückhält. Ein Akt des Egmont enthält mehr von Goethe's wirklichem Dasein, als Alles, was von seinen Briefen aufgefunden und zusammengedruckt ist. Seine Gedichte sind erfüllt von dem Geiste, den wir in ihm lieben und verehren, aus ihnen dürfen wir ihn trinken, wie die Bienen sich am Herzen der Rose berauschen, die sie anlockt; seine Briefe aber halten wir meistentheils nur wie leere Chrysaliden in der Hand, aus denen der Schmetterling hinweggeflogen. Es flattert uns etwas vor den Augen, als wenn er es wäre, aber er ist längst dahin und mit ihm sind es die schönen Tage, deren Sonne ihn herausrief.

Das Gefühl des Momentes ist dem Momente allein begreiflich. Wenn wir alte Tagebücher wieder lesen, die nichts sind, als Briefe an uns selber: war das immer die Wahrheit, die wir niederschrieben? Möchten wir, daß uns irgend jemand danach abschätzte? Schrieben wir nicht von allem nur die Hälfte nieder? wechselten diese Gefühle nicht mit den entgegengesetzten? wollten wir sie nicht oft nur tödten dadurch, daß wir sie stärker hinstellten, als wir sie empfanden, und bleibt selbst da, wo unser Urtheil sich nicht änderte, das Geschriebene doch nur ein Fragment des Fragmentes? Fänden wir uns wirklich mühevoll zurück in die verlassenen Gebiete unseres Lebens, wie vermöchten das Andere, Fremde, Spätergeborene — ohne unsere Erinnerung, ohne die Kenntniß dessen, was wir in der Folge anders beurtheilen lernten, und ohne ein Gefühl von der Luftströmung jener abgelegenen Jahre?

Wo nun aber dennoch die Neugier oder die Verehrung nach bestimmten Umrissen verlangt, wo Briefe, Tagebücher, eigene Beschreibungen und Mittheilungen von Zeitgenossen vorliegen, wo dies ohne Wahl gedruckt dem Publikum hingegeben ist, was soll da geschehen? Ich nenne hier Byrons Namen. Ich habe denselben meinem Aufsatze überschrieben. Es sind in diesen Blättern*) einige Artikel gedruckt worden, deren Zweck dahin ausgesprochen wird, den wahren Charakter des großen Dichters vorzuführen. Leigh Hunts Berichte über sein Zusammenleben mit ihm sind dabei zu Grunde gelegt. Was ich hier sage, soll keine Entgegnung sein, keine Widerlegung; es sind nur Betrachtungen über die Möglichkeit des Unternehmens.

Auf die Schattenseiten seines Wesens spielt Byron in vielen seinen Gedichten an. Oft spricht er sich frei aus. Der Zauber, welcher seine Persönlichkeit umgab, ist geschwunden, bei vielen Lesern nur die Neugier für seine romanhaften Lebensschicksale übrig geblieben. Er scheint es oft förmlich darauf abgesehen zu haben, die Welt in seine Privatverhältnisse einzuweihen. Es ist da ganz natürlich, wenn die Mittheilungen derer, die mit dem Dichter in Berührung kamen, gegen einander gehalten und mit seinen

---

*) im Morgenblatte.

eigenen Aussagen verglichen werden, und es liegt schließlich sehr nahe, an diesen Wirrwarr des Falschen und Richtigen mit ruhiger Beobachtung heranzutreten, die Thatsachen zu sichten, das Unhaltbare auszuscheiden und am Schlusse das mit Sicherheit nachzuweisende zu einem unparteiischen Urtheil zusammen zu stellen.

Warum sollte dies unmöglich sein? Warum sollte nicht auch vor dem fremd stehenden Beobachter die Gestalt des Mannes wieder aufsteigen, wie sie war? — so, daß alles von ihm geschriebene, jede als ächt erkannte Reliquie nun ihre Stelle erhielte, alle Widersprüche sich lösten und der Schlüssel seines Charakters offen daläge? — Die Gründe, aus denen Briefe und Tagebücher zweifelhafte Quellen seien, habe ich ausgesprochen; es bleibt noch zu bedenken, was von den Berichten seiner Genossen zu halten sei.

Von vornherein wäre es eine Ungerechtigkeit gegen den Dichter, solche Ueberlieferungen als Aktenstücke anzunehmen, ohne die Personen selbst zu betrachten und die Glaubwürdigkeit einer Lady Blessington, eines Leigh Hunt, eines Capitän Medwin und Anderer nach ihrem eigenen Charakter abzumessen. Sagen wir besser, ihre Beobachtungsfähigkeit. Ist dies jedoch überhaupt möglich? Die Naturen stellen sich nicht als so bedeutend heraus, daß ihre Schriften über sie ein klares Bild gewährten. Das Eigene scheidet sich zu wenig vom Gelernten, Conventionellen darin. Alle drängten sich an Byron heran, dies ist unstreitbar; keiner von ihnen, dem *er* nachgelaufen wäre. Die Ehre seiner Bekanntschaft, die Ausbeutung seiner Liebenswürdigkeit, seines Glanzes, seines Talentes lockte sie zu ihm. Man ordnete sich unter, da wenigstens, wo man Erwartungen hegte. Man opponirte wohl gelegentlich und machte sich geltend, stellte sich aber nirgends gleich. Wenn auch von ihm diese Bewerbungen acceptirt, meinetwegen hervorgerufen worden sind, so ändert das den Stand der Dinge wenig. Wer Absichten hat, etwas erlangen möchte, steht, auch beim größten Selbstgefühle, dem, auf welchen er spekulirt, nie ganz rein gegenüber. Es bildet sich nicht die Vertraulichkeit, welche allein die richtige Anschauung gibt. Selbst Thomas Moore ordnete sich ihm unter. Der Einzige vielleicht der ihm Stand hielt, war Shelley. Hätten wir dessen Berichte über sein Zusammenleben mit Byron, das gäbe eine sichere Basis. An welches Publikum

aber sollte sich Shelley richten? Und wie tief er uns auch in des Dichters Herz hätte blicken lassen, das Allergeheimste bliebe dennoch verschwiegen, nicht nur, weil es überhaupt nicht gesagt werden darf, auch weil es nicht gesagt werden kann. Unbedeutende Naturen, welche nicht heranreichen, verstehen diese Tiefen nicht, bedeutende sind zu sehr in ihr eigenes Leben versenkt, um sie richtig zu erkennen; sie begnügen sich damit, im großen einen Geist als ebenbürtig anzuerkennen, die Kleinigkeiten des Tages werden zu Nebendingen, werthlos an sich und unwürdig, für den hohen Inhalt als Symbol zu dienen, der sich durch seine Werke schöner und reicher der Nation zu erkennen gibt. Lesen wir alle Briefe durch, die von Goethe gedruckt sind, nirgends findet sich das in ihnen, was wir „Klatsch" nennen, während die seiner Zeitgenossen voll davon sind.

Wer mit bedeutenden Naturen dauernd in nähere Berührung kam, weiß nur zu gut, wie oft und wie peinlich oft das Irdische in ihnen das Geistige überwältigt. Hält man da nicht am Idealen unverbrüchlich fest, so droht es zu verschwinden und jenes allein noch zum Maßstabe des Urtheils zu machen. Zu sehr erfüllt von ihrer Berechtigung sich selbst und dem Allgemeinen gegenüber, kümmern sie sich selten um den Eindruck ihres äußerlichen Handelns. Das Unbequeme stoßen sie rücksichtslos ab, das Zusagende suchen sie rücksichtslos zu erlangen. Fehlgeschlagene Versuche erregen sie über Gebühr, gelungene lassen sie übermüthig erscheinen. Im Drange, sich erkannt zu sehen, nehmen sie oft erbärmliche Schmeichelei dankend an und wenden sich hart ab, wo wahrhafte Bewundrung sich nicht zu blinder Verehrung herabwürdigen will. Wer so das Böseste durch sie erlebte, hat ein Recht sich bitter auszusprechen; wer sich beklagt, ein höheres Wesen gesucht und einen Menschen mit tausend Schwächen gefunden zu haben, darf sich beklagen; allein für das Urtheil der Geschichte sind diese Erfahrungen Einzelner nicht von der Bedeutung, daß sie neben den Werken und Thaten des großen Mannes Anspruch auf Unsterblichkeit machen dürften.

Leigh Hunt war eine pedantische Natur. Hätte er einen Charakter besessen, ebenbürtig dem seines Freundes oder Gegners, dann würde ihn die *erste* seiner vielen übeln Erfahrungen auf immer zurückgeschreckt haben. Warum war er nicht so stolz, um

sich von Lord Byron abzuwenden und ihn seine Wege gehen zu lassen? Wer zwang ihn, diese Mißhandlungen durchzukosten? Was endlich nöthigte ihn, sie öffentlich auszusprechen und sich preiszugeben? Nur vom Schicksal darf man sich en canaille behandeln lassen und das Mitgefühl der Welt verlangen, nicht aber von seinesgleichen. Ich kann mich irren, allein indem er dem Publikum seine Leiden enthüllte, und was er Unerträgliches durch Byron ausgestanden: es leuchtet durch all seine Erbitterung die Eitelkeit hindurch, seinen Namen mit dem des berühmten Mannes so eng verknüpft zu haben. Lernten wir auch wirklich den Dichter hassen durch ihn, Leigh Hunt zu bemitleiden wird keinem in den Sinn kommen. Wer mit wüstem Kopfe seinen Katzenjammer beschreibt, darf allenfalls den Wein schmähen, dessen Uebermaß ihm dazu verholfen hat, allein soll das göttliche Getränk an den Lippen eines andern darum verächtlich werden? Es soll der noch auftreten, der beweisen kann, die Flasche habe ihn festgehalten und sich gewaltsam ihm an den Mund geheftet.

Frage sich ein jeder selbst, ob das, was er mit andern erlebte, sobald es historisch zu werden begann, jemals den Werth behielt, den es im Anfang zu haben schien, ob es hinterher überhaupt nur mit dem strikt Faktischen zusammentraf. Was andere an uns selber lobten und tadelten, durchschauten sie es im Momente so, daß in der Folge dieses Lob und dieser Tadel das blieb, was er gewesen war? Niemals wird eine That sogleich in ihrem ganzen Zusammenhange erkannt; stets bieten sich dem Auge zuerst nur einzelne Punkte dar, welche zum Nachtheil anderer, die oft die allein wichtigen sind, das Ganze überstrahlen und entstellen. Unser Urtheil wendet sich allmählig auf die Gesinnung, mit welcher im allgemeinen gehandelt ward, und die einzelnen Umstände, in denen die That uns anfangs bekannt wurde, ordnen sich unter, verschwinden oft ganz und gar, und wären sie mit der tiefsten momentanen Erregung verknüpft gewesen. Daß Byron seine Frau verließ, in Venedig durch Ausschweifungen den Keim eines frühen Alters legte, daß er einen Mann, wie Leigh Hunt, heranzog und in Verlegenheiten stecken ließ, das alles wissen wir, und auch der eifrigste Verehrer des Dichters kann nicht verlangen, daß man es wissentlich ignorire —; warum er aber so handelte und wie die Dinge

geschahen, dem würden wir vergeblich nachspüren, und in wie weit er zu verdammen ist, darüber werden die nicht urtheilen, welche genug gelebt haben, um zu wissen, daß über die geheimsten Triebfedern ihres eigenen Lebens Urtheil und Strafe nur ihnen selbst zusteht, und jener Gerechtigkeit, mit der die Welt und ihre Gerichte nichts zu schaffen haben.

Byron gibt an irgend einer Stelle seiner Tagebücher die kurze Notiz, er sei ausgeritten und habe einer armen Frau seine Börse zugeworfen. Nehmen wir an, das arme Weib sei im Begriff gewesen, einen Diebstahl zu begehen, nur um für ihre Kinder Brod zu schaffen. Der Lord reitet vorüber, sie blickt zu ihm auf, sie bittet nicht, sie hofft nichts von ihm, da plötzlich greift er in die Tasche und wirft ihr das Geld zu, dem sie ihre Rettung von der Noth und der Schande verdankt. Wird man ihr verdenken, wenn sie in Byron das sichtbare Werkzeug Gottes erblickt, an die magische Gewalt des Mannes glaubt, der wie ein Heiliger ihre Lage durchschaut, ändert und weiter sprengt? Würde sie sich das ausreden lassen, und wenn man ihr auch die größten Schlechtigkeiten erzählte, die derselbe Mann begangen haben sollte? Gewiß niemals. Und wenn Byron selbst zu ihr träte und ihr erzählte, warum er ihr das Geld gab, sie würde nicht glauben, daß er die Wahrheit sagte. Nehmen wir an, die gefüllte Börse habe ihn beim Reiten genirt, er habe das arme Weib an der Straße kauern gesehen, und ihr in einem Gefühl, gemischt aus Eitelkeit und momentaner Geldverachtung, die Gabe zugeschleudert. Nehmen wir weiter an, er sei nach Hause gekommen, habe dort einen Kreis von Leuten angetroffen und hier, was er gethan, in unbefangener Prahlerei, oder noch besser als ein gleichgültiges Faktum erzählt, nur weil ihm gerade nichts besseres einfiel. Unter diesen Leuten habe sich einer befunden, welcher den Dichter einmal um eine weit geringere Summe bei Gelegenheit eines viel dringenderen Falles angesprochen, und dem er sie damals abschlug; ein zweiter, der aus guter Quelle gehört hat, Byron sei geizig; ein dritter, welcher durch die Mittheilung dieses Abenteuers den Muth erhält, den Dichter um eine Gefälligkeit zu bitten, welche ihm dann auch geleistet wird; ein vierter wiederum, der genau davon unterrichtet ist, daß Byron gerade jetzt sehr verschuldet ist; ein

fünfter, welcher die Börse als ein Geschenk aus den Händen der Lady Byron kannte; ein sechster, welcher ganz richtig das augenblicklich gedankenlose Handeln des Dichters versteht, aber es als Bestätigung vieler anderer Fälle nimmt, in denen Byron ohne Bedenken darauf los that, was ihm einfiel, und die nun eine Art organischen Zusammenhangs gewinnen. Nehmen wir nun an, alle diese Herrn hätten Memoiren hinterlassen, in denen sie diesen Fall mittheilten, würde da nicht der erste Recht haben, wenn er ihn erzählte, um Byron als mitleidslos und kalt verschwenderisch, der zweite, um ihn als edel und freigiebig, der dritte, um ihn als hülfreich, der vierte, um ihn als leichtsinnigen Verschleuderer darzustellen? Würde nicht der fünfte in seiner Handlung einen Beweis für die Vernachlässigung der Lady Byron gefunden zu haben, und der letzte ihn als unbesonnen beurtheilen dürfen? Und wenn wir weiter annehmen, daß auch die beschenkte Frau seine That unter die Leute brachte, würde sie ihm nicht den Beinamen eines großmüthigen, vom Himmel gesandten Wohlthäters der Armen und reichliche Gebete eingetragen haben? Und wer von allen fand die Wahrheit? Vielleicht hatte jeder von ihnen Recht, und ein wenig von allem zusammen bildete das farblose Ganze der Motive, aus denen Byron handelte, wie alle Farben vereinigt weiß geben. Allein wer sagt uns denn, ob nicht der Anblick dieser Unglücklichen im Dichter die Erinnerung an eine ähnliche Begegnung weckte, wo er angesprochen ward, nichts gab und es sich hinterher vorwarf, so daß dies die Buße dafür war? Ja, wer weiß, ob diese Reue nicht so versteckt in ihm erwachte, daß sie seine Hand leitete, ohne in ihm selbst zum Bewußtsein zu kommen, und er den Druck der Börse für das Motiv sie fortzuschleudern hielt, während dies das wahre Motiv gar nicht war? Wer kennt die feinen Verschlingungen menschlicher Gedanken? So selten ahnt sie der selbst, in dem sie vorgehen, wie nun gar sollte sie der erkennen, der nur einen geringen Theil ihres äußerlichen Effektes gewahrte und dies wenige ächte Gold noch mit dem Kupfer seiner eigenen Ideen versetzte, nur um es ausprägen zu können.

Ein Weg nur läßt uns in das Innere einer Menschenseele dringen: die Empfindung dessen, was schön ist in ihr. Umgehend

die kalte Region der Gedanken, empfangen wir so direkter, was wir wissen sollen. Wir empfangen es aber nur, wenn wir den lieben, den wir durchschauen möchten, und wer so einen Menschen erkannt hat, weil er ihn liebt, redet über ihn im ganzen und großen, denn das Einzelne bleibt dennoch unerklärlich und verschwindet.

Wie nahe steht uns Goethe nicht! Wie hat man uns Briefe über Briefe von ihm mitgetheilt, wie viele aus der Feder seiner Freunde, die ihn zu beschreiben suchen. Wieland schreibt an Merk seine Begegnung mit ihm im neugepflanzten Park von Weimar, dessen Bäume damals jung aufsproßten, dessen Felsenwege eben von ihm geschaffen waren. Heute ist alles hoch aufgewachsen; man streift einsam darin umher und findet die alten Inschriften. Goethe und Corona Schrötter gingen allein zusammen; er in schönster jugendlicher Kraft, sie in üppiger Fülle und verführerisch reizendem Anzuge. Als Wieland sich zu ihnen gesellte, ward Goethe einsylbig und kalt. Warum? was verhandelte er mit dem schönen Mädchen dort so allein? Man erzählt, sie sei die Philine im Wilhelm Meister. Wir wissen, welche Rolle er selbst in dem Roman spielt. War sie seine Geliebte? stritt er sich mit ihr, oder wollte sich mit ihr versöhnen? Oder war es das alles nicht? Denn er liebte damals Frau von Stein, und wir kennen ein Billet von ihm an sie, worin er sie mit Corona zu Tisch bittet. Sollte er zwischen den zwei Geliebten haben sitzen wollen? Trauen wir ihm ein so kaltherziges Raffinement zu? Und fänden sich wirklich noch Papiere, in denen über diese Fragen Auskunft gegeben würde, könnten sie uns den Ton seiner Stimme verrathen, den Blick seines Auges, den Druck seiner Hand, den Zauber seiner Gegenwart? Erst nachdem wir aus seinen Dichtungen sein innerstes Leben schöpften, tragen wir es mit dem Geiste in diese Reliquien wieder hinein, um uns zu täuschen. Steht uns deßhalb Werther näher als der Divan, weil wir nun endlich Goethe's Briefe an Lotte kennen, aber noch immer nicht wissen, wer Suleika war?

Das wahre Leben eines großen Mannes liegt nicht in den Erlebnissen seines Privatcharakters, sondern spricht sich in den Worten und Thaten aus, die er an die Welt richtete. Goethe sagt es selber: „Das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer

Absichten eingesenkt, und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen.“ Nicht was ihn mit uns auf eine Höhe stellt, sondern was ihn unerreichbar macht, ist unser Eigenthum an ihm. Raphaels Verhältniß zur Fornarina, Goethe's zu Christiane Vulpius, Byrons Ehescheidungsproceß haben kein Forum mehr. Byron ist ein Dichter für uns, nichts weiter. Seine Werke, so sehr sie seinen geheimsten Schicksalen entsprossen sind, führen ein eigenes, höheres Dasein, losgetrennt von seiner irdischen Gegenwart. Nur das, was edel und groß im Manne war, hängt mit ihnen zusammen, und wie sein Körper begraben und verwest ist, so sind es die vergänglichen Bestandtheile seiner Schöpfungen. Wer Byron nahe stand, durfte seine Erlebnisse und Ansichten über ihn der Welt mittheilen. Allein diese Bücher mögen für und wider ihre Autoren reden, mit dem Dichter haben sie nichts zu thun. Das innere Leben der Größten wie der Geringsten widersteht der Geschichtschreibung aus fremder Feder. Nur was sie selbst sagen, verleiht uns ein Gefühl ihrer Persönlichkeit. Was sie aber so darreichen, ist nicht das Wirkliche, sondern Wahrheit und Dichtung, auch da, wo nicht dieser Titel gewählt wird. Rousseau's Confessions, Lamartine's Confidencen, Benvenuto Cellinis, der Cardinal de Retz, Alfieri's und anderer Männer Selbstbiographien, auch wo sie am rückhaltlosesten sich preisgeben, stellen niemals die nackten Thatsachen hin in ihrer wahrhaftigen Entstehung. Das Leben ist ein Geheimniß, auch für den, dessen Leben es war. In dem aber, was sich ihm selber offenbarte, lag so viel Dunkles, Unaussprechbares, so viel Sündliches, das keiner erfahren darf, daß es sich niemals fremdem Auge enthüllen wird. Das Wirkliche berühren wir nur mit Schauder. Wo es uns gelänge, eine That bis auf die kleinsten Fasern zu ergründen und anatomisch darzulegen, da würden wir doch nur, wie das Stereoskop, ein leichenstarres, erheucheltes Leben, ein Gespenst hinstellen, das keine Frage beantwortet. Ein Porträt aber aus der Hand eines großen Künstlers, der das Ewige vom Alltäglichen scheidet, den Menschen neu bildet, nicht wie er war, sondern wie er ihn erblickte, das redet zu uns und seine Lippen verschweigen nur das, was ein Geheimniß bleiben muß. Wo aber ein solcher Künstler fehlt, da reden die unsterblichen Thaten allein von denen, die ihre Schöpfer sind.

Halten wir uns an das, wodurch sie sich in der Geschichte der Menschheit einen Platz erworben haben. Friedrich der Große ist für uns ein großer Feldherr und König; weßhalb er getrennt von seiner Gemahlin lebte, warum er Trenk nicht freilassen wollte, wie er zu seinem Vater stand und zu seinen Brüdern, das sind Fragen, von denen kommende Jahrhunderte wenig wissen werden. Obgleich die vielen Bände seiner gedruckten Werke uns mit tausend Fingerzeigen auf sein verborgenes Leben hinweisen, seine Schwächen aufdecken und seine Fehler bestätigen, so bleibt er uns dennoch der alte, und diese Dinge haben nichts zu thun mit seinem unsterblichen Ruhme, so wenig als die aufgehäuften Zeugnisse ausgezeichneter Privateigenschaften ihm seinen großen Namen erworben hätten, wenn er sich an der Stelle, wo er in die Geschichte eingreifen mußte, schwach oder nur unbedeutend bewiesen hätte.

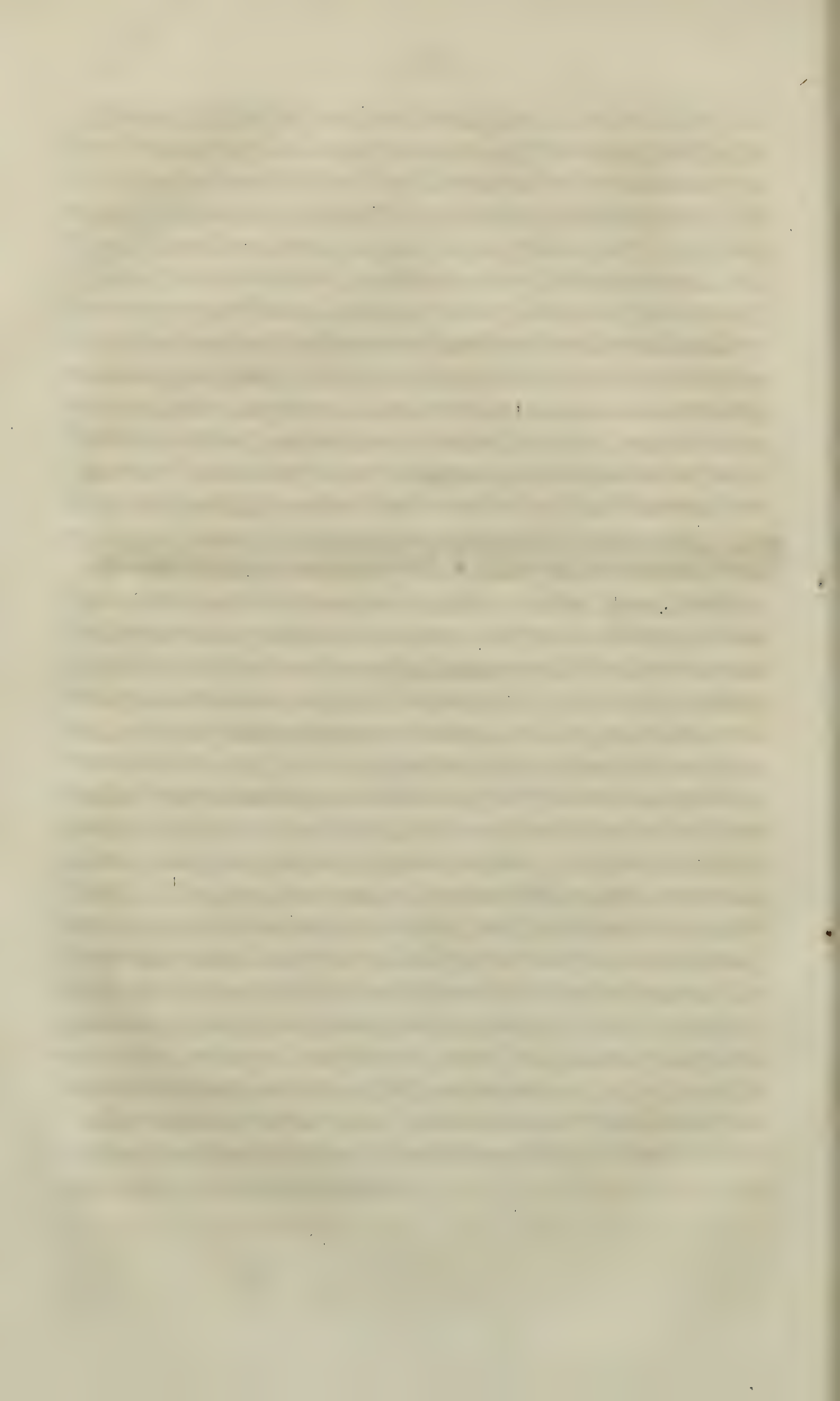
Byron ist längst begraben. Er war leidenschaftlich und rieb sich auf durch ein rasendes Leben. Das bekunden seine Gedichte, und was wir von ihm als Dichter empfangen, unterliegt dem Urtheil der Geschichte. Was ihn aber zwang, diese Kometenlaufbahn zu durcheilen, weiß nur die Gottheit, welche sie vollenden ließ. Das wahrhaft Große und Schöne in ihm wird sich mehr und mehr von dem sondern, was der Vergessenheit anheim fällt, und die Nachwelt empfängt immer reiner den Eindruck seines Charakters. Wenn wir jetzt aus neu entdeckten Quellen erfahren müßten, daß Shakespeare, Aeschylos, Pindar, oder andere große Dichter, liederlich, eitel, geizig, ja Verbrecher gewesen wären, wenn es uns so klar bewiesen würde, daß zuerst kaum ein Zweifel zuläßig wäre, thäte das dennoch ihren Werken den mindesten Eintrag? Trotz aller Evidenz würden wir diese Nachrichten zu bezweifeln beginnen, sie dann ignoriren und sie endlich vergessen, oder denen, welche sie uns überlieferten, den Vorwurf der Verleumdung machen, bis wir sie offen verneinten.

So mächtig überstrahlt das göttliche Feuer dessen, dem es verliehen ward, alle irdischen Leidenschaften endlich, die es bei seinem Leben zu verdunkeln strebten.

Die

Erwartung des jüngsten Gerichtes von Cornelius.

1856.



Seit einiger Zeit ist in Berlin die fertige Zeichnung zu sehen, welche Cornelius aus Rom gesandt hat. Sie stellt die königliche Familie dar in Erwartung des jüngsten Gerichts. Sie ist kein großer Carton, wie die andern Compositionen, in deren Mitte sie im Atelier einen Platz gefunden hat. Etwa sechs Fuß hoch, in Deckfarben ausgeführt, bietet sie uns den Entwurf für das später zu vergrößernde Gemälde. Eine ziemlich bedeutende Anzahl von Figuren füllt das Blatt. Auf dem Boden erblickt man das königliche Haus; seine Mitglieder wenden die Augen nach oben, und es erhebt sich über ihnen ein ganzer Aufbau himmlischer Heerschaaren bis zur höchsten Spitze. Reihen von Heiligen auf Wolkensitzen schichten sich über einander; soll ich einen weltlichen Ausdruck gebrauchen, so ist gleichsam der ganze Hofstaat des Himmels dargeboten in einer feierlichen Sitzung.

Diese Composition ist für die Altarnische des großen projektirten Doms bestimmt, also nicht flach zu denken, wie wir sie vor uns haben, sondern in eine halbkreisförmige Höhlung gemalt. Natürlich muß dadurch ihr Eindruck ein anderer werden. Die Mitte tritt dann mehr heraus, die übereinander gebauten Abtheilungen erscheinen weniger breit und stellen sich als natürliche Ergebnisse des bedingenden Raumes dar. Indem man dies hie und da nicht begreift oder mit ungeübter Phantasie sich nicht gleich vorstellen kann, tadelt man die Anordnung des Ganzen. Eben so findet man an der Auffassung der königlichen Familie in Bezug auf das Costüm viel auszusetzen. Wie der Meister anders hätte verfahren können, hörte ich nicht. Endlich vermißt man die protestantische Färbung des Bildes, das doch in einem protestantischen Dome ausgeführt werden soll, und fragt, wo neben den Kirchenvätern Luther und so manche andere geblieben seien?

Wohlwollende Vertheidiger begegnen diesem Bedenken mit der

Versicherung, daß die schwarzen Röcke der Reformatoren malerisch eine Unmöglichkeit gewesen sein würden. Ich maße mir darüber kein Urtheil an, allein ich gestehe, daß mir ihre Abwesenheit überhaupt gar nicht aufgefallen ist. Luther und die großen Genossen seiner Bestrebungen haben mit diesem Bilde nichts zu schaffen. Undenkbar wäre es, daß eine solche Composition dem Geiste eines protestantischen Künstlers entspränge. Da sie nun ein katholischer geschaffen hat, weil er sie allein schaffen konnte, so wäre es eine Unwahrheit, das Verlangen zu stellen, seine Phantasie sollte jene Männer beherbergen. Die Frage jedoch, wozu das Gemälde, wie es ist, in einer protestantischen Kirche dienlich sei, läßt sich wohl stellen. Für uns existiren die himmlischen Heerschaaren nicht in der Gestaltung, in welcher sie der katholischen Tradition geläufig sind. Cornelius' Darstellungen aus der heiligen Schrift sind erhaben und ehrfurchterweckend, sie sind gezeugt von einer machtvollen Phantasie eines umfassenden Geistes, aber im Gottesdienste der protestantischen Kirche können sie keine Stelle einnehmen; denn unser Gottesdienst hat nichts zu thun mit gemalten Marien und Heiligen, unsere Kirche besteht nicht in den Mauern des Gebäudes, sondern in der versammelten Gemeinde, und alle Vereine zur Beförderung christlicher Kunst müssen ihr Ziel verfehlen, da gar keines vorhanden ist. Die protestantische Kirche ist keine Fortbildung der katholischen; sie hat sich losgerissen von ihr. Sie kennt keine kirchliche Entwicklung im Sinne der katholischen Tradition, sondern nur eine historische, welche der Wissenschaft anheim fällt. Sie geht einfach zurück auf das Forschen in der Bibel und auf das eigene Gewissen des Einzelnen. An die ersten Zeiten knüpft sie frei von frischem an, und aus ihren Zeugnissen und aus sich selber schöpft sie Kraft und Berechtigung.

Eine christliche Kunst aber ist ohne Tradition gar nicht denkbar. Um eine protestantische Kirchenmalerei erstehen zu lassen, bedürfte es jenes, den romanischen Völkern innewohnenden Dranges, am Sichtbaren, Greifbaren seine Andacht zu entzünden, der den Deutschen fremd ist. Uns ist das Göttliche gegenwärtig, auch wenn wir es nicht an die Wand unseres Hauses gemalt besitzen, oder seine Zeichen um den Hals tragen. Wir glauben nicht an wunderthätige Bilder und geweihte Medaillen. Jenen aber ist die

Malerei ein Bedürfniß der Natur, sie ist ihnen unentbehrlich; uns erhebt das Wort und der Gedanke. Jene besitzen in Wahrheit eine Kunst, deren Produkte für ihr geistiges Leben nothwendige Nahrung sind, wie Brod und Fleisch und Früchte für das leibliche, wir dagegen haben nur Künstler, deren Werke uns nur durch die und für die begeistern, welche sie hervorbrachten. Bei uns steht jeder große Meister über seiner Arbeit. Als ein spanischer Bildhauer ein Jesusbild zornig in Stücke schlug, weil ihm der Besteller den bedungenen Preis nicht zahlen wollte, verurtheilte ihn die Inquisition als einen Verbrecher gegen ein Heiligthum. Der Marmor, der seine Gestalt vom Künstler empfangen, war durch seine Form zu einem Theile dessen geworden, den er darstellte. Wäre dergleichen auch heute vielleicht unmöglich, so ist doch die Anschauung die alte geblieben, und ehe diese nicht die unsrige wird, werden wir keine kirchliche Kunst besitzen. Der Unterschied beider Richtungen ist aber ein durchgreifender und seine nothwendigen Folgen sind nicht dadurch zu tilgen, daß er verneint oder ignorirt wird.

Wer sieht in Raphaels und Murillos' Madonnen mehr, als die Verschmelzung der höchsten Unschuld und Schönheit? — Thränen können sie erregen, aber keine Andacht — wer in Giotto's Bildern etwas höheres, als den reinen frommen Sinn ihres Meisters? Correggio's Ecce Homo, ein Kopf, der, verklärt von unendlichen Schmerzen, mit seinen dunkeln Augen uns anschaut wie durch einen Schleier von Thränen, erweckt er mehr als eine wehmüthige Bewunderung? Sollte er wirklich mehr erregen, dann müßte uns der durch Jahrhunderte fortgebildete byzantinische Urtypus dieses Antlitzes und die Gewißheit, daß es das wahrhaftige Porträt dessen sei, den es vorstellen soll, ein Gegenstand frühester Erinnerung, fortwährenden unbewußten Betrachtens sein, von dem getrennt wir Christus gar nicht denken könnten. Aber selbst wenn diese äußerlichen Umstände zufällig einträfen, unser Geist würde sich doch nicht dem Bilde unterordnen. Wir haben nicht das formende, formbedürfende Element der Italiener in uns. Wenn wir im neuen Testamente lesen, braucht es keines Bildes: das Wort genügt uns, an das Wort glauben wir und nicht an das Gemälde.

Wie sehr für unsern Glauben selbst ein Bildniß Christi unwesentlich sei, dafür gibt die Gesichtsbildung all unserer Christusköpfe den Beweis. Ueberall sehen wir doch nur den südlichen, fremden Typus nachgeahmt. Jene Völker, wie sie die Jungfrau Maria als eine Verkörperung alles dessen zu schauen begehrten, was ihnen in einer Frau erhaben, schön und unberührt erschien, machten die Gestalt Christi in derselben Weise zum Inbegriff männlicher Schönheit. Ohne es zu wissen, wie die Griechen sich selbst in ihren Göttern verherrlichten, idealisirten sie die Blüthe ihrer Jugend in diesen beiden, während Elisabeth auf ähnlichem Wege zum Urbilde einer betagten Frau, Joseph zu dem eines alten Mannes, und das Jesuskind zu dem eines Kindes ward.

Die romanischen Völker verlangen nach der Schönheit. Sich selbst wollen sie im höchsten Glanze erblicken, entzückt wollen sie sein von dem, was sie sehen, die Ekstase ist der Höhepunkt ihres Daseins. Wo aber findet sich bei uns ein Trieb wie dieser? Die germanische Race fühlt nicht das Bedürfniß, sich verklärt zu sehen. Statt sich in dem zu bewundern, was groß und schön ist in ihr, sucht sie das Unvollkommene lieber auf, um es sich vorzuwerfen. Einzeln hütet jeder seine Neigungen, und nur bei großen Gelegenheiten überwindet er die Scheu, sich öffentlich am Allgemeinen zu betheiligen.

Die kirchlichen Gemälde der altdeutschen Schule enthalten Porträts mit ganz individuellen Gestalten, oft von hinreißender Schönheit, immer jedoch Porträts. Wo später berühmte Meister ihren Figuren das Individuelle zu nehmen suchten, gelang es ihnen nicht, die so entstandene Leere auszufüllen. Van Dyk's und Rubens religiöse Bilder sind meistens äußerlicher gemalt als ihre andern, und was wir bewundern, ist mehr die Kühnheit der Composition und der Pinselführung, als die Innigkeit der Empfindung. Wenn wir aber die Christusbilder der neueren Zeit betrachten: entweder ahmt man direkt den romanischen Typus nach, oder man borgt heimlich die fremden Formen, und sucht sie auf diese oder jene Weise deutsch zu machen. Bald möchte man durch einen süßlichen Ausdruck (welcher niemals auf den italienischen Bildern anzutreffen ist), bald durch wohlgepflegtes Haar und geglätteten Bart, auch durch wildverzerrte Stirnmuskeln das Unmögliche erreichen oder

wenigstens umgehen. Nirgends (so viel mir bekannt ist) hat ein deutscher Künstler einen Christus hervorgebracht, der so unschuldig schön, so absichtslos rührend im Ausdrucke erscheint, als auf so vielen Bildern der Spanier und Italiener. Wie wäre es auch möglich! Jene malten aus der Fülle ihrer eigenen Natur die Verklärung ihres Volks, Bilder, in denen Gedanke und Farbe in eins verschwimmen; bei uns aber trennt sich der Gedanke vom Bilde, und das höchste, was das Bild darstellt, ist die Seele seines Meisters. Goethe's Gedichte entzücken uns, aber im Gedanken an den Dichter; Beethovens Musik trägt unsere Seele mit sich fort, aber zu Beethoven; Cornelius' Werke erfüllen mich mit Ehrfurcht, aber vor Cornelius. Was er darstellt, ist nur die Straße zu ihm hin. Ich habe Goethe's Bildniß über meinem Tische, aber lese ich seine Werke, so sehe ich ihn anders. Wer weiß, wie Shakespeare aussah, und wer, wenn er ihn liest und empfindet, vermißte den Besitz eines Gemäldes, das ihn treu darstellt? Und wenn wir an Christus denken und von ihm lesen, wozu da noch die Vermittlung eines fremden Künstlers, und wäre er der größte von allen? Welche Hand vermöchte es, die Lippen zu malen, über die seine Worte gegangen sind?

Wäre die Bibel noch ein verschlossenes, unzugängliches Buch für uns, dann möchte die Kirchenmalerei nothwendiger und angebrachter sein. Der Protestantismus aber beruht auf dem Lesen der heiligen Schrift, und jeder hat sie in Händen, dem daran gelegen ist. Ein Künstler kann seine Stoffe wählen, wo er will, und sie ausbeuten, wie er will. Entlehnt er sie dem alten und neuen Testamente, so kann er großartige, rührende Bilder daraus malen, allein weder er noch ein anderer darf das Verlangen an mich stellen, ich solle diese Dinge sehen, wie er sie sah, und empfinden, wie er sie empfand. Hier haben wir vollkommene Freiheit. Was er gestaltete, sind stets nur individuelle Anschauungen, keine officiellen Gemälde, wie sie die katholische Kirche kennt. Die vom tiefsten Geiste ersonnenen, von der edelsten Hand gemalten Darstellungen biblischer Motive müssen für unsere Augen jener Weihe entbehren, welche das aus der gewöhnlichsten Heiligenbilderfabrik hervorgegangene, noch so roh gearbeitete Heiligenbild für den Katholiken besitzt.

Deßhalb können Cornelius' religiöse Compositionen nur in einer Hinsicht Gegenstand bewundernder Betrachtung sein: sie stehen da als die Denkmale seiner ungemeinen Schöpfungskraft. Treten wir so vor sein neuestes Werk, dann erblicken wir in ihm eine Arbeit, die an das Erhabenste streift, was ein Künstler erzeugen kann. Jede Körperwendung, jede Falte des Gewandes zeigt, wie sehr trotz der verhältnißmäßigen Kleinheit der Figuren das Ganze kolossal gedacht sei. Als ich es länger ansah, schien es zurückzuweichen, und endlich war mir, als erblickte ich aus der Ferne die grandiosesten Verhältnisse, als läge es nur an mir, heranzutreten, und alles müsse wachsen und wachsen und endlich die Höhe erreichen, in welcher es empfunden ward und ausgeführt werden soll. Während ausgedehnte Bilder anderer Meister oft nur wie in's Ungeheure ausgedehnte Genrebilder aussehen, welche den Charakter ihrer ursprünglichen Kleinheit bewahren würden, selbst wenn man ihren Maßstab auf das doppelte erhöhen wollte, so ist bei Cornelius die kleinste Zeichnung von einer Fähigkeit beseelt, sich in's Große auszudehnen, daß man bei seinen Arbeiten, welches Format sie auch haben, die zufällige Höhe und Breite bald völlig übersieht und sich rein dem Gedanken hingibt. Diese Macht des Grundgedankens ist eine ganz durchdringende bei ihm; Einzelnheiten, welche uns ungewohnt oder unschön erscheinen könnten, überstrahlt sie; immer wieder dringt das Ganze des Werkes auf uns ein und regt das dem Menschen so wohlthätige Gefühl an, daß wir einem überlegenen Geiste gegenüber stehen, dem sich hinzugeben keine Schwachheit, sondern eine Stärke ist.

Wem dies jetzt zuviel gesagt erschiene, wird sich nach Jahren vielleicht, wenn Cornelius nicht mehr ist, diesem Gefühle nicht mehr verschließen; denn es bleibt nur allzuwahr, daß es für die meisten unmöglich ist, einen lebenden Künstler so hoch zu stellen, als er verdient. Vorwurfsvoll sagt man oft den Nationen, daß sie ihre größten Männer sterben ließen, ehe sie sie ganz erkannten. Sei es ein Vorwurf, allein begründet bleibt es trotzdem in unserer Natur, erst das Vollendete als ein Ganzes zu begreifen und zu genießen, und leider bedarf es erst des Todes, ehe ein Mensch für den allgemeinen Anblick als ein Vollendetes dasteht.

Die Composition des Bildes ist sehr einfach. Sie setzt diejenigen fast in Verlegenheit, welche, ergriffen vom großen Inhalte, aber nicht selbstvertrauend genug, den empfangenen Eindruck nur in der Wirkung des Ganzen zu suchen, Einzelnheiten aufspüren möchten, an die sich ein specielles Wohlgefallen anhängen ließe. Nähme man jedoch einzelne Figuren oder Figurencomplexe heraus, sie würden genug bieten, das sie auch außer dem Zusammenhange großartig und bewunderungswürdig macht. Die Engel, welche den Befehl zum Posaunenrufe erwarten, sind Conceptionen, wie sie nach Michel Angelo nicht einmal versucht worden sind.

Cornelius' Bilder haben nichts Einschmeichelndes, aber auch nichts, das bei längerer Betrachtung den anfänglichen Reiz verlöre. Sie können nur gewinnen und bewahren das Ueberraschende des ersten Anblicks. Es ist das Kennzeichen ächter Kunstwerke, daß wir, jemehr wir sie zu kennen glauben, auf immer unergründlichere Tiefen kommen, bis wir ermatten, und treten wir am nächsten Tage neu davor, so scheint all unsere Gedankenarbeit umsonst gethan, und man beginnt von frischem. Wem würde Raphaels Madonna jemals bekannt erscheinen, und hätte er sie alle Tage vor Augen? Jeden Morgen würde er glauben, er sähe sie zum erstenmal so, wie er sie nun sieht. Ohne daß wir es wissen, sind die großen Werke der Kunst nur die Spiegel unserer eigenen Seele, die jedesmal anders vor sie hin tritt, und jedesmal darum ein anderes Bildniß vor sich sieht. Jedem zeigen sie das Allgemeinste so, als wäre es doch nur für ihn in dem Momente so gesagt, wie er es annimmt. Jeder Moment erscheint günstiger als alle andern. Ebenso ist es mit den Dichtern, deren klare Worte unerschöpfliche Quellen sind, aus denen wir trinken, ohne ihren lebendigen Inhalt zu verringern, der sie immer bis zum Rande gefüllt hält. Seit langen Jahren mühen wir uns ab, Licht zu bringen auf die dunkeln Pfade Hamlets, und seine Schritte bleiben dennoch in dem alten Nebel verhüllt, der jeden einzelnen geheimnißvoll von neuem anlockt, als wäre er berufen ihn zu verscheuchen. Alle ächten Kunstwerke haben ihre Stelle, wo ihr Inhalt ein ewiges Räthsel bleibt. Das unterscheidet sie von denen, wo uns ein aufgehäufter Reichthum anfangs überwältigt, bis wir ihn Stück vor Stück betrachtet haben und ihm endlich befriedigt

den Rücken zukehren, wie Kinder, die eine große-Schüssel voll Kirschen verzehrten, und wenn sie die süße Arbeit hinter sich haben, satt und undankbar davon gehen.

Bei Cornelius' Bildern aber walten ganz besondere Umstände. Die Tiefe ihres Inhaltes und die Größe der Gestalten machen an sich schon ihr Verständniß für den ersten Blick fast unmöglich, wie aber soll die fortdauernde Bekanntschaft mit ihnen bewirkt werden, wenn sie unausgeführt, beinahe versteckt den Blicken der Welt entzogen bleiben? Wer kennt Cornelius denn in Berlin? Man hat die Stiche einiger seiner Bilder, die aber geben keine Idee von ihrer Wirklichkeit. Während andere Arbeiten an breiten Wänden dem allgemeinen Anblick täglich sichtbar sind und so unwillkührlich bereits die Leute ein Gefühl von ihrem wahren Werthe durchdrungen hat, denn kurz oder lang wird sich das Publikum stets bewußt, welche specifische Schwere die Dinge besitzen, die es alle Tage sieht, so lagern Cornelius' Cartons an Stellen wo sie nur einzelne sehen und warten von Jahr zu Jahr vergebens auf ihre Erlösung und Ausführung. Wer weiß davon, daß wir ganze Kisten voll von Zeichnungen seiner Hand besitzen, die noch unangerührt und unausgepackt dastehen? daß zum Beispiel der Carton zu seinem Bilde von der Wiedererkennung Joseph's in Berlin sei, eine der schönsten und rührendsten Compositionen, die jemals ein deutscher Maler geschaffen hat. Niemand weiß von seiner Existenz, wenn man davon redet, Niemand hat ihn gesehen; er war einmal vor Jahren ein paar Wochen lang sichtbar und ist wieder verschwunden. Ich halte es für einen unnützen Aufwand von Unmuth, wenn an allen Enden über die Erfolglosigkeit deutscher Kunstbestrebungen geklagt und über Mittel berathschlagt wird, dem abzuhelfen. Man lasse das auf sich beruhen, was sich nicht von außen erzwingen läßt, und halte sich an das, was man besitzt. Wie wird einst eine kommende Zeit über uns urtheilen, wenn sie sieht, daß der größte deutsche Maler Entwürfe auf Entwürfe arbeitet vom gewaltigsten Inhalte, daß sie unausgeführt und so gut wie ungekannt dastehen, und daß zu gleicher Zeit Summen auf Summen für Werke ausgegeben werden, die mit den seinigen nicht zu vergleichen sind. Die Ausführung der Corneliussischen Werke ist wichtiger für uns als alle die Denkmäler, mit denen man große Männer jetzt

zu ehren sucht. Müssen denn Monumente durchaus das erzene oder marmorne Bildnis des Mannes sein? Deutschland besitzt eine ganze Reihe von Goethe's Statuen, aber keine würdige Ausgabe seiner Werke. Dazu indessen bleibt das Material gesichert, man wird sie zu ihrer Zeit veranstalten, Cornelius' Cartons aber sind mit Kohle auf Papier gezeichnet; ein geringfügiges Feuer, wie es alle Tage ausbrechen kann — und sie fliegen in leichter Asche auf und uns bleibt nichts als der alte Vorwurf der Zeiten, keinen Sinn und keine Energie gehabt zu haben für das wahrhaft große der Epoche, in der wir leben. Es handelt sich bei der Ausführung dieser Bilder nicht um einen Luxus, für dessen Befriedigung das Geld heutzutage zu theuer wäre, sondern um eine Pflicht, deren Erfüllung gefordert wird.

Cornelius' Compositionen sind ein Theil des allgemeinen deutschen Reichthumes, wie es die Werke unserer Classiker sind. Goethe's Tasso wird selten aufgeführt und dann gewöhnlich so, daß er nicht anzusehn ist, auch enthält er an sich keine besondere Lehre der Sittlichkeit oder Religion, noch besitzt es einen sogenannten vaterländischen Inhalt, aber wenn wir dächten, dieses Werk sollte uns plötzlich genommen werden! Es ist für die Erziehung des Menschengeschlechts geschrieben und unentbehrlich. In diesem Geiste sind Cornelius' Bilder geschaffen. Man führe sie aus, sie werden uns nothwendig scheinen, wenn wir erst ein Gefühl haben von dem, was sie enthalten. Es werden sich mehr und mehr finden, welche von ihrer Kraft ergriffen, bleibenden Gewinn aus ihrer Betrachtung ziehn. Nicht der Gegenstand gibt einem Kunstwerke seine Wirkung, nicht die Brillianz der Farbe, oder die Weichheit und Tadellosigkeit zierlich gedachter Details, sondern der Geist des Malers, der verborgen aus den Linien herausleuchtet und diejenigen elektrisch berührt, um derentwillen er gelebt und gearbeitet hat.

In diesem Sinne, so sehr das Bild, von dem ich schreibe, das Werk eines Katholiken ist, wird dennoch keiner sagen, daß es protestantischen Begriffen zuwider sei. Das geistige überwiegt zu sehr; es hört auf ein Gemälde zu sein, es ist die Offenbarung einer Seele, die fortentwickelt in katholischen Anschauungen, deren Formen gewählt hat, aber ihre Enge überschreitend eine Höhe erreichte, auf der alle Religionen in einander fließen. Es wird

gewiß einst eine Zeit kommen (lassen wir unsere Jahresrechnung und politische Voraussicht einstweilen aus dem Spiele), wo die Symbole aller Völker dieselben sind, und der alte, ewige Glaube in einem neuen Bette strömt, von dem noch niemand weiß, wie und wo es sich eine Bahn bricht. Nehmen wir an, diese Zeit sei gekommen; nehmen wir an, bis zu ihrem erscheinen hätten sich diese Werke erhalten; nehmen wir an, unsere heutigen Zeiten lägen von jenen zukünftigen so fernab, daß alles, was wir heute in Conelius' Arbeiten verstehen und einzeln erklärt finden, völlig aus dem Gedächtniß geschwunden sei, etwa wie wir jetzt nichts mehr wissen von den Mythen vorgeschichtlicher Geschlechter — träten dann die Leute vor das Bild hin, sie würden unter sich sagen, daß es ein Meister gemalt hat, der vertraut mit den unsichtbaren Wahrheiten, sichtbar darzustellen wußte, was sich in ihm von ihnen offenbarte, und daß in diesen unbekannten Formen der ewige Gehalt des menschlichen Lebens verborgen sei, der stets derselbe war und stets derselbe sein wird. — Fangen wir doch schon an, Dante's Gedicht in solcher Unwissenheit zu lesen.

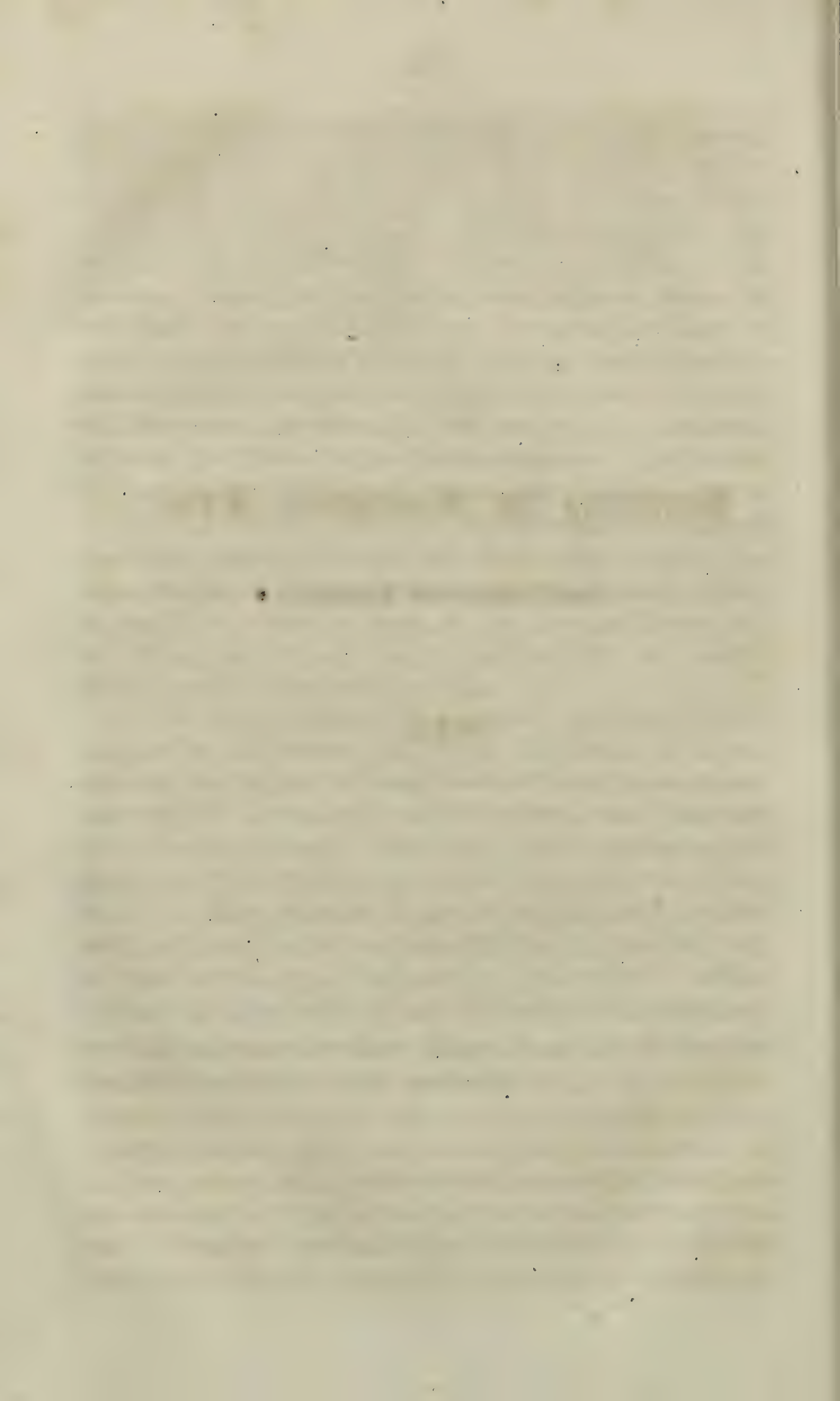
So darf ich wohl diesem Bilde gegenüber, gerade jetzt, wo der Zwiespalt der Confessionen sich erneuert und Partei zu nehmen auffordert, auf ein Feld hindeuten, wo man fest auf seinem Standpunkt beharren und dennoch diesen Streitigkeiten mit gutem Gewissen fremd bleiben kann. Wie Lessing, Herder, Goethe im protestantischen Geist schrieben, so malt Cornelius in dem seiner Kirche; alle aber arbeiteten sie zum Ruhme des deutschen Volks, erfüllt von dem, was alle verbunden hält, erhaben über das, was uns stets von neuem zu zerreißen droht, aber fruchtlos. Mögen Abgründe die Felsen scheiden, auf die die Adler sich herablassen, um da zu ruhen und zu nisten, steigen sie auf, so ist allen doch Ein Himmel und Eine Sonne gemeinsam.

Die

Bearbeitung von Shakespeare's Sturm

durch Dryden und Davenant.

1856.



Die Aufführung des Sturms auf dem Münchener Theater, die mit außergewöhnlicher Sorgfalt bewerkstelligt ward, hat mehrere Besprechungen dieses Dramas zur Folge gehabt. Man hob dabei besonders die Bühnengeschichte desselben hervor und zählte die verschiedenen Bearbeitungen auf. Die wichtigste jedoch blieb unerwähnt, die von Dryden und Davenant, 1667 zuerst in Anwendung gebracht und noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so anziehend, daß sie in London volle Häuser machte.

Die auf der Berliner Bibliothek befindliche Quartausgabe dieser Arbeit ist vom Jahre 1701. Der Titel lautet: The Tempest or the enchanted Island, a comedy as it is now acted by his Majesties Servants. Shakespeare's Name wird weiter nicht genannt. Auch bietet das Ganze soviel Abweichungen, daß es als eine völlig neue Dichtung auftreten kann. Aus dem feinen graziösen Lustspiel ist ein in nachlässigen Versen zusammengeschriebenes, ausgedehntes Spektakelstück geworden.

Schon das Personenverzeichniß ist von dem ursprünglichen sehr verschieden. Alonzo ist nicht mehr König von Neapel, sondern Herzog von Savoyen. Hippolyt, „der niemals eine Frau gesehen", wie in Klammern dahinter bemerkt wird, ist ein junger Mensch, den Prospero auf seiner Insel in einer Höhle erzieht, und zwar ganz abgesondert von seiner Tochter Miranda, die hier noch eine Schwester, Namens Dorinde, erhalten hat. Hippolyt's Vater nämlich war in Prosper's Verschwörung verwickelt und ward

als kleiner Knabe von diesem mit auf die Insel geführt. Caliban hat eine Schwester mit Namen Sycorax neben sich. Mustacho, der Steuermann Stephano's, Ventoso, ein Matrose, sowie ein Schiffsjunge sind ebenfalls neue Personen, sämmtlich in die erweiterte und verbreitete Handlung hineinverflochten.

Das Theater geht auf, heißt es nun weiter. Vierundzwanzig Violinen nebst Harfen und Theorben sind zwischen dem Parterre und der Bühne placirt. Diese, für uns gewöhnliche Einrichtung war damals eine neue, indem die Musikanten anfangs in den Seitenlogen ihren Platz fanden und erst nach und nach die Stelle des heutigen Orchesters als feste Stellung erwarben. Im Berliner Schauspielhause ist ihnen diese neuerdings wieder genommen worden, so daß die Sitze bis an die Bühne reichen. Natürlich nahmen aber damals die wenigen Leute nicht den bedeutenden Raum ein, um welchen es sich heutzutage handelt.

Die Ouvertüre beginnt. Während ihrer erhebt sich der Vorhang, und man erblickt zwischen den beiden Pilastern, welche zu beiden Seiten das Theater begrenzen, ein sie verbindendes Frontispiz, einen edlen Rundbogen, getragen von korinthischen Säulen, deren Capitelle mit Rosen umwunden und von Amoretten umflattert sind. Auf der Bekrönung rechts und links, gerade über den Capitellen, befinden sich zwei sitzende Figuren, mit einer Trompete und einem Palmzweig in den Händen, die Göttin Fama repräsentirend. Zu beiden Seiten des runden Giebelvorsprungs, welcher die Mitte einnimmt, liegen der Löwe und das Einhorn; auf seiner Höhe aber tragen fliegende Engel das Wappen des Königs, als wollten sie es eben niedersetzen.

Hinter alledem stellt das Theater einen dunkeln, bewölkten Himmel dar, eine felsige Küste und die in beständiger Bewegung wogende See. Der Sturm wird als durch die Kraft der Magie heraufbeschworen gedacht, und so erscheinen denn furchtbare Mißgestalten, welche sich zwischen die Matrosen werfen, dann wieder erheben und die Lüfte durchkreuzen. Ist das Schiff endlich versunken, so verfinstert sich das ganze Haus, und es fällt unter Donner und Blitz ein Feuerregen, bis der Sturm zu Ende ist.

Währenddem spielt die erste Scene, den Matrosenwirrwarr darstellend, fast doppelt so lang als bei Shakespeare und durchaus neu geschrieben. Mitten im Feuerregen aber verändert sich die Bühne. Der bewölkte Himmel sammt Felsen und Meer verschwinden, und indem sich das Haus wieder erhellt, bietet sich der schöne Theil des Eilandes den Blicken dar, wo Prosper's Wohnung gelegen ist. Man sieht in drei von Cypressenbäumen gebildete Gänge. Die beiden äußeren führen zu den beiden Höhlen, in deren einer die Töchter Prosper's wohnen, während die andere Hippolyt zum Aufenthalt dient. Der mittlere Gang ist von großer Tiefe und führt zu einem offenen Theile der Insel. Dieser Einblick in drei Perspektiven ist eine italienische Erfindung, wie denn überhaupt alle die künstlichen Theatereinrichtungen aus Italien gebürtig sind.

Wie bei Shakespeare treten nun Prosper und seine Tochter Miranda auf, und das Mädchen erfährt zum erstenmale das Schicksal ihres Vaters. Die Sprache ist bald einfache Prosa, bald fällt sie in unregelmäßige Jamben. Oft sind Stücke aus Shakespeare's Dialog benutzt, als käme manchmal die Schauspieler eine Erinnerung an das schöne, halb vergessene Vorbild an, bis sich die Personen dann plötzlich wieder auf das gewöhnlichste weiter mittheilen, was sie sich zu sagen haben.

Wie bei Shakespeare folgen hierauf die Scenen mit Ariel und mit Caliban, der Rest jedoch, vom Gesange Ariel's an, ist abgeschnitten. Statt dessen treten die beiden Schwestern auf, und Dorinde macht Miranden die Beschreibung vom Untergange eines Fahrzeuges, den sie von einem Felsen beobachtete. Miranda berichtet ihrerseits, daß das Schiff wirklich zu Grunde gegangen sein würde, wenn ihres Vaters Künste es nicht gerettet hätten; dann aber behauptet sie, etwas viel wichtigeres zu wissen: sie würden nämlich jetzt zum erstenmale einen Mann sehen. Dorinde verlangt zu wissen, was das sei, ein Mann, und beide äußern in einem raffinirt naiven Gespräche ihre Gedanken darüber.

Diese erste Begegnung der Mädchen mit einem Manne, dem unter der Erde erzogenen Hippolyt nämlich, der, wie wir sehen,

nie eine Frau erblickte, bildet den Hauptinhalt des zweiten Aktes, und die Scenenreihe, in welcher dieser wunderbare Conflikt gegenseitiger Unwissenheit ausgebeutet wird, machte mich zuerst auf Dryden und Davenant's Arbeit aufmerksam.

Ich fand in den Werken des französischen Dichters Nericault Destouches (den Lessing in seiner hamburgischen Dramaturgie auf eine mir nicht recht begreifliche Weise lobend bespricht) einige abgerissene Scenen unter dem Titel: Scènes anglaises tirées de la comédie intitulée la Tempête. In der kurzen Notiz davor wird nichts weiter von diesem Stücke gesagt, als daß es ununterbrochen die größte Anziehungskraft auf das englische Publikum ausübte. Die Zeit, wo es Destouches in London sah, müssen die zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts gewesen sein, als er vom Regenten in einer diplomatischen Sendung dahin gesandt wurde. Noch ehe ich etwas über Herkunft und Schicksale der Scenen kannte, versuchte ich, sie aus der Form französischer Alexandriner in einfache Jamben zurückzubringen, in welcher Gestalt ich hier die Uebersetzung folgen lasse. Das englische Original entspricht ihr nicht völlig. Es ist an vielen Stellen kürzer und magerer und fällt mehr in den Ton gewöhnlicher Conversation, was sich vorher nicht herausfühlen ließ.

I.

Scene zwischen Prosper und Hippolyt.

Prosper. Hippolyt!

Hippolyt (aus der Höhle halb heraustretend).

Herr?

Prosper. Komm näher!

Hippolyt (die Höhle ganz verlassend). Ich gehorche.

Ist's etwas, das ich hören soll?

Prosper. Mein Sohn, —

Denn so will ich dich immer nennen, da

Der Himmel weiß, mit welcher Zärtlichkeit,

Wie eifrig, aufmerksam und wie besorgt

Ich dich seit fünfzehn Jahren auferzogen;
Bist du mir dankbar? —

Hippolyt. Ja, so viel ich kann.

Prosper. Wie kalt! Wie wenig fühlst du, was ich that.

Hippolyt. Verzeih.

Prosper (ihn küssend). Mein Sohn, wie wäre süß mein Schicksal,
Wenn du zufrieden wärest.

Hippolyt. Und wie kann ich
Das sein? — Ich bin's nicht.

Prosper. Nicht?

Hippolyt. So viel ich weiß,
Bin ich nicht glücklich.

Prosper. Bist nicht glücklich? rede,
Weßhalb?

Hippolyt. Ich wag' es nicht.

Prosper. Ich will's! Die Wahrheit!

Hippolyt. Seit ich das Leben kenne, durft' ich niemals
Das thun, was mir beliebte. Und doch fühl' ich,
Es würde mich entzücken, dem zu folgen,
Was meine Sehnsucht ist.

Prosper. (O, ich begreif' es!
O Freiheit, Tochter der Natur!)

Hippolyt. Du hältst mich
In einer dunkeln Grotte eingeschlossen
Seit meiner Kindheit. Jetzt zum erstenmale
Hast du mich ihr entrissen; nicht, um mir
Freiheit zu geben, nur, um mein Gefängniß
Zu wechseln. O, du bist der Herr. Nicht murren
Will ich; doch wenn du wolltest, wär' es möglich
Zu lindern —

Prosper. Meiner Härte Ursprung sollst du
Erkennen, der gerecht ist. Die Gestirne
Bedroh'n dein Haupt! Ich sah den Schlag voraus,
Der auf dich fallen wird!

Hippolyt. O Herr, die Knie
Umfaß' ich dir, beend'ge meine Knechtschaft!

Und laß die Luft mich athmen dieser Bäume,
Im Schatten hier, so lieblich!

Prosper. Dein Verderben
Fiele zurück auf mich, der ich's erlaubte!
Geh! denn es wär' dein Tod!

Hippolyt. Dem zu entflieh'n,
Was nützt es? Hast du mich nicht unterwiesen,
Ihm überall, zu jeder Stunde muthig
In's Aug' zu seh'n? Und wenn er schrecklich wäre,
Laß mich ihn suchen! Seinen Anblick fürcht' ich
Wen'ger als mein Gefängniß!

Prosper. Deiner Tage
Frühzeitig Ende wär' mein Vorwurf.

Hippolyt. O,
Warum das? Hast du mir nicht hundertfältig
Gesagt, daß Alles, was auf dieser Insel
Athmet, dem Manne unterthänig sein muß?
Und da ich bin, was du bist, welches Wesens
Feindschaft soll ich befürchten?

Prosper. Wesen gibt es,
Die furchtbar dich verwundeten! Geschöpfe,
So höchst gefährlich, daß aus guten Gründen
Ich ihren Namen dir verschwieg.

Hippolyt. Dann sind sie
Wohl ganz entsetzlich?

Prosper. Schreckeinflößend sollen
Sie stets dir sein! Durch der Natur Gesetze
Ist festgestellt, daß sie die Oberherrschaft
Des Mannes theilen.

Hippolyt. Wohl, — ich will sie theilen!
Ist der Verlust so groß?

Prosper. Ja, denn ihr Geist,
Geneigt, uns zu gebieten, hat uns oftmals
Der Herrschaft ganz beraubt.

Hippolyt. Wer aber sind sie?

Prosper. Feinde für uns, wenn auch geheime Triebe
Uns locken, dem Betrug zu unterliegen.

Hippolyt. Wie heißen die mächtigen Geschöpfe,
Die uns besiegen?
Prosper. Frauen.
Hippolyt. Das klingt lieblich!
Frau'n? — ! — Welch ein Wunder scheint das! Vorher wußt' ich
Von ihnen nichts. Beschreibe mir die Frauen!
Prosper. Anlockend mehr, als daß ich's loben könnte,
Sind sie. Denk' dir ein Wesen, halb ein Mensch,
Ein Engel halb; mit Augen, die ermorden
Und uns durchschau'n bis tief in's Herz. Denk' dir
Den Sang der Nachtigall: bezaubernder
Ist ihre Stimme; reizend ihre Rede,
Einschmeichelnd, spielend; ihnen zu begegnen,
Entzückend. Ja, ein Zauber sind die Frau'n,
Und wer mit ihnen kämpft, der unterliegt,
Und wer sie nur anblickt, der ist verloren
Zu ew'ger Sklaverei!
Hippolyt. Zu Sklaverei? —!
Den Schimpf ertrüg' ich nicht! Und um zu zeigen
Wie wenig Furcht mein Herz hegt, will ich selber
Erfahren, wer der Stärk're sei!
Prosper. Du würdest
Besiegt sein! Treulos kämen sie, dich mitten
Im Schlummer anzugreifen!
Hippolyt. O, ich würde
Erwachend Rache nehmen!
Prosper. Waffen schlügen
Dich unbesiegbar dennoch! Nichts hält Stand
Vor ihrer Schönheit.
Hippolyt. Aber diese Schönheit,
Womit vergleichst du die?
Prosper. Dem Schatten gleicht sie
In Sommersgluthen; Sonnenstrahlen gleicht sie
In Wintertagen; gleicht den stillen Fluthen
Des Meeres, das ein Zephyr glatt gestreichelt,
Dem Bach, der zwischen grünen Wiesen murmelt,
Und der bei Frühlingsrückkehr den Gesang

Der Vögel lockt. — All das rührt unsre Sinne,
All das zieht unsre Seele nicht so sanft
Als Frauenschönheit.

Hippolyt. Sind die Frauen schöner
Als Pfauenfedern? schöner als die Weiße
Des Schwanes? als das goldig schimmernde
Gefieder um den Hals zärtlicher Tauben?
Sind nicht des Regenbogens helle Farben
Schöner in ihrem Glanz als Frauenschönheit? —
Ich aber sah den Pfau, den Schwan, die Taube,
Den Regenbogen, war entzückt, und dennoch
Verletzten sie mein Herz nicht?

Prosper. O, mein Sohn,
Willst du das Frau'n vergleichen!

Hippolyt. Also sind sie
Sehr lieblich?

Prosper. Und verderbenbringend tausend=
Mal mehr noch, und wenn du sie irgendwo
Erblickst, sei blind, entflieh', denn eines Blickes
Gift kann dich tödten. — Willst du?

Hippolyt. Ja, ich werde
Sie flieh'n als das Entsetzlichste.

Prosper. Dein Leben
Ist in Gefahr!

Hippolyt. Wenn aber eine käme,
Mich anzufallen, weh' ihr! Rache nähm' ich,
Und sollt' ich sterben drüber!

Prosper. Solche Kämpfe
Werd' ich verhüten sorgsam. Geh hinein
Zu deinen Büchern. Neue hab' ich dir
Gebracht, die dich ergötzen. Und besonders
Am heut'gen Tage hüte dich. Ich gebe
Dir morgen bess're Nachricht.

(Hippolyt ab.)

Meine Töchter
Nah'n dort! — Er ging zur rechten Zeit. Sie hätten
Ihn dennoch, mir zum Trotze, festgehalten.

II.

Scene zwischen Prosper und seinen Töchtern.

Prosper. Was lockt sie meinen Schritten nach? — Ich zittre! —
Warum? — Genügend sind sie unterrichtet. —
Kinder, was führt euch zu mir?
Miranda. Herr, die Luft
Ist reiner, frischer hier.
Prosper. Im Gegentheil,
Ich find' es heiß, daß es euch schaden könnte.
Und außerdem ist's hier nicht sicher. Habt ihr
Vergessen? — ! —
Dorinde. Ist ein Mann hier!
Prosper. Denkt, daß Alles
Was schreckliches, häßliches, böses, finst'res,
Schaudererregendes die Welt beherbergt,
Sich hinterlistig hier zusammen fände!
Denn Tiger, Löwen, Leoparden, Bären
Habt ihr nicht so wie einen Mann zu fürchten.
Miranda. Er wird uns fressen, tödten! Fort von hier!
Dorinde. Steckt er dort in der Höhle?
Prosper. Ja, dort wohnt er.
Kommt ihr nicht nah!
Dorinde. Wahrhaftig, wenn er käme,
Ich liefe fort, daß er mich nicht erreichte!
Miranda. Doch weßhalb sollen wir ihn fürchten, Vater?
Wir seh'n dich an und schaudern nicht; wir leben
Mit dir zusammen, und du nanntest dich,
Als du uns alle Dinge nennen lehrtest,
Auch einen Mann.
Prosper. Wie ich gestaltet, haben
Sie nicht das Gift mehr in sich, das euch Frau'n
Verderblich ist. Vernunft und Alter zähmten
Mich längst. So lang er jung ist aber wüthet
Ein Mann, und voll Gefahr ist seine Wildheit.
Dorinde. Wohnt er im finstern Walde?
Prosper. Nein, er schreitet

Kühnlich von Haus zu Haus, erklimmt die Mauern,
Stößt Thüren ein, und wenn der Zorn ihn antreibt,
Durchbricht er Wachen, Gitter, Riegel, Alles,
Und nichts hält ihn zurück.

Dorinde. Ein junger Mann
So wild und böse? — Trotzdem — möcht' ich einen
Besitzen — und ich wollt' ihn schon besänft'gen!

Prosper. Wie das?

Dorinde. Ich würd' ihm schmeicheln, Morgens, Abends,
Liebkosen ihn, und es geläng' mir endlich,
Daß wir uns doch vertrügen miteinander.

Prosper. Glaub' das nicht! Freilich würd' er sanft erscheinen
Und liebenswerth; doch plötzlich würd' er beißen,
Daß du die Wunde fühltest.

Dorinde. Welch ein Unthier!
So böse?

Prosper. Und damit das nicht geschieht,
Geht fort von hier! Miranda du, und du
Dorinde, kommt nie wieder! Du, Dorinde,
Gehorchst Miranden, und du hütest sie,
Denn deiner Obhut ist sie übergeben.

(Ab.)

III.

Scene der beiden Schwestern, welche zur Höhle zurückkehren.

Dorinde. Wie, du gehst die verbotnen Wege wieder?
Der Mann wird kommen und dich beißen!

Miranda. Kommt er,
So lauf' ich fort!

Dorinde. Und wenn er dich erwischt?
Dich, auf zwei Füßen, während er auf vieren
Vielleicht herankommt?

Miranda. O, ich überlaufe
Den Wind selbst!

Dorinde. Einerlei.

Miranda. Weißt du, Dorinde,
Was wir jetzt thun?
Dorinde. Wir flieh'n.
Miranda. Nein, wir durchstreifen
Die Gegend und von ferne seh'n wir, ob er
Sich zeigt.
Dorinde. Zurück! hier in der Höhle wohnt er;
Ich weiß es!
Miranda. Still doch! Dieses Abenteuer
Besteh'n wir. Ist der Mann auch noch so böse,
Er beißt doch eine nur von uns.
Dorinde. Die eine
Und dann die andre! Darauf wett' ich. Laß uns
Nicht die Gefahr aufsuchen. O ich glaube,
Ich hör' ihn! O, ich zittre! Ich vergehe!
Fort!
Miranda (hält sie).
Bleib' doch!
Dorinde. Nein.
Miranda. Du hast mir Muth! Wir suchen
Ihn auf, da, wo er liegt. Wir seh'n ihn heimlich,
Daß er uns nicht erblickt. Und wenn er's thäte,
Wagt er nicht sich zu rühren.
Dorinde. Meinst du?
Miranda. Sicher;
Das glaub' ich.
Dorinde. Aber daß wir ungehorsam
Dem Vater sind, bedenkst du das?
Miranda. Wer wird's ihm
Auch wieder sagen?
Dorinde. Wenn es keiner sagte,
Es ist doch Unrecht. War uns nicht sein Rathschlag
Stets heiliges Gebot?
Miranda. Wir nehmen dießmal
Von uns den guten Rath.
Dorinde. Um alle Welt nicht!
Miranda. Willst du mich hören?

Dorinde. Nein, wir müssen flieh'n.
Miranda. Wie aber sollen wir vor ihm entflieh'n,
Wenn wir nicht einmal wissen, wie er aussieht?
Dorinde. Das wäre —
Miranda. Denn um uns in Acht zu nehmen,
Ist's nöthig, ihn zu kennen!
Dorinde. Darauf brennst du!
Miranda. Ja.
Dorinde. Unter uns gesagt, mich treibt dasselbe
Verlangen. Unserm Vater sind wir freilich
Gehorsam schuldig, doch ich fühle etwas
In mir, das mich zum Ungehorsam antreibt.
Es lockt zu dem, das uns verboten ist,
Ein unbekannt Gefühl mich.
Miranda. Mich nicht minder.
Hätt' er uns nichts gesagt; nun aber ward mir
Zum süßesten Verlangen das Verbot'ne,
Und ich erlieg' ihm.
Dorinde, Geh' behutsam vorwärts,
Und wenn der Mann kommt, wenn du ihn erblickst,
Dann geh' nicht weiter — gib' zum wenigsten
Ein Zeichen, daß ich's wissen kann.
Miranda. Ja ja,
Will er mir etwas thun und mich verfolgen,
So will ich ihn besänft'gen wie den Vater,
Wenn er für ein Vergeh'n uns strafen wollte:
Abbitte thun auf meinen Knien.
Dorinde. Ich aber
Seh' mir ihn an, und wenn er beißen sollte!

IV.

Scene der beiden Schwestern und Hippolyts.

Hippolyt (aus der Höhle tretend).
Ich mag nicht weiter lesen. Es erfüllen
Mich unruhvolle Wünsche — ein Begehren
Nach etwas, das mich vorher niemals reizte.

Miranda. Sieh hin — dort, glaub' ich, kommt er!
Dorinde. Laß uns fliehn!
Miranda. Mir fehlt die Kraft.
Dorinde. Ach, und mir auch, Miranda!
Hippolyt. Gibt's etwas auf der Welt, das überflüssig
Den Händen der Natur entsprang? — die nichts
Unnöthig schuf, wie man mich oft belehrte.
Darf ich daraus nicht schließen, daß die Frau'n
Auch einen Zweck erfüllen durch ihr Dasein?
Miranda. Spricht er nicht, Schwester?
Dorinde. Ja, er scheint zu reden.
Hippolyt. Sind sie den Schlangen gleich, die ich bekämpfe,
Geschaffen, Gift dem Boden auszusaugen?
Das ist ihr Amt, kein Zweifel, und der Grund,
Weßhalb mich Prosper sie verabscheu'n lehrte.
Dorinde. Schwester, er schreitet!
Miranda. Himmel!
Hippolyt. Aber seltsam:
Er sagt, die Frau sei zwischen Mann und Engel
Ein Mittelding?
Dorinde. Er geht umher! Wie wir!
Ganz wie wir auf zwei Füßen! Bist du immer
Erschreckt noch?
Miranda. Weniger.
Dorinde. Wie sanft
Ist all sein Aussehn! Welch ein schön Geschöpf!
Ich muß ihm näher kommen.
Miranda (hält sie). Bleib' doch! Willst du,
Daß ich gescholten werde, wenn ich leide,
Daß du dich vorwärts wagst? Sieh doch von ferne
Nach ihm — und laß mich näher gehn — mich lieber —
Dorinde. Nein, thu's nicht, Schwester! Ich beschwöre dich,
Laß mich für dich das Wagniß unternehmen!
Ich seh's ihm an den Augen an, er beißt nicht.
Er ist ganz zahm.
Miranda. Nein bleib! Mich soll er fressen,
Mich erst!

Dorinde. Ich darf's nicht leiden, liebste Schwester;
Ich liebe dich zu sehr, um dich zu opfern.
(Sie geht vor und sieht Hippolyt scharf an.)

Miranda. (sie rückwärts ziehend.)
O pfui, schämst du dich nicht? Macht dich die Neugier
Nicht roth?

Dorinde. Du willst mich schelten? du Miranda,
Neugier'ger als ich selbst!

Miranda. Mit einem Worte,
Du sollst gehorchen, oder ich verrath' es
Dem Vater gleich!

Prosper (aus dem Hause rufend). Miranda!

Dorinde. Hörst du, Schwester,
Er ruft dich!

Miranda. Nein, dich ruft er!

Dorinde. Nicht doch, Schwester,
Dein Name war's.

Miranda. Der Mann erblickt dich — komm!

Dorinde. Ich fürchte mich nicht mehr. Rasch, geh' und frage,
Was drin der Vater will, und auf dem Fuße
Folg' ich dir nach.

Miranda. Geh' du zuerst.

Dorinde. Ich gehe,
Wenn er nach mir verlangt.

Miranda (abgehend). O! sie, die jüngste,
Gibt mir nicht nach! — ich weiß, daß sie's bereu'n soll!

V.

Dorinde und Hippolyt.

Dorinde. Und wenn's mein Leben kostete, ich muß
Ihn sehn; ein Feuer wächst in meinem Innern,
Das mich verzehrt.

Hippolyt. O! — welch ein lieblich Wesen!
Sah' ich dergleichen je? Täusch ich mich? Ist es
Ein Kind des Sonnengottes, das herabstieg,
Von seines Vaters Glanze noch umleuchtet?

Kommt es daher, um sein lebendig Feuer
Hier auszustreu'n? Ist mein Gesicht verzaubert,
Durch dieses Schauspiels Schönheit? O, im Herzen
Fühl' ich ein neues, ungekanntes Wohlsein. —
— Zu ihm! — Doch zittr' ich! — Ach — ist es von jenen
Geschöpfen eins vielleicht, die ich so fürchte?
Die Schönheit, deren Gift, um uns zu morden,
Die Seele uns verwirrt? — O sprich, wer bist du,
Die du mein Herz durchdringst?

Dorinde. Ich weiß es nicht.
Man sagt .... man nennt .... mich eine Frau.

Hippolyt. O Himmel!
Ich wußt' es wohl, was mich in Schrecken setzte!

Dorinde. O schönes Ungethüm — ich fleh' dich an,
Verschone mich — zerfleisch' mich nicht!

Hippolyt. Erschein' ich
Dir wie ein Wolf, der wüthend seinen Blutdurst
Zu stillen trachtet?

Dorinde. Weiß ich's?

Hippolyt. Dich zerfleischen?
Weh mir, ausbrechen würd' ich mein Gebiß,
Ausreißen meine Augen! — Daß du hier bist,
Gefällt mir; — eingeschlafen ist mein Abscheu,
Obschon ich weiß, daß du mir furchtbar feindlich
Gesinnt bist.

Dorinde. Feindlich? Was das Wort bedeutet,
Das wußt' ich nie. Nichts sah mein Auge jemals,
Was mir bezaubernder als du erschienen.
Etwas, das ich nicht kenne, hält mich mächtig,
Zu weilen, wo du weilst. Und ob ich immer
Blindlings gehorchte dem, der mir geboten
Zu flieh'n, wo ich dich sähe — so durchströmt mich
Bei deinem Anblick ein verderblich Glück,
Das ich nicht fühlen dürfte. — Doch es wäre
Mein Tod, wenn ich dich nun verlieren sollte!

Hippolyt. Der süße Klang durchdringt mich. Laß die Lippen,
Die also schön sind, laß sie weiter reden.

Dorinde. Dich anzuschau'n ist Wonne sonder gleichen. —
Hätt'st du den Muth mir Böses zuzufügen?
Hippolyt. O nein!
Dorinde. Und bist ein Mann? bist so genannt
In Wahrheit?
Hippolyt. Ja, zum wenigsten, so sagt man.
Dorinde. Weh mir, ich bin verloren! Fort!
Hippolyt. Verloren?
Bin ich dir furchtbar so? Dir zu gefallen,
Will ich's nicht bleiben, will ich anders werden,
Dorinde. O nein, nicht anders.
Hippolyt. Höre mein Geständniß:
Bist du erschreckt, so zittr' ich, fürchtest du
Mir zu begegnen, hab' ich dich gefürchtet.
Dorinde. O Himmel, sind wir einer für den andern
Tödtliches Gift!
Hippolyt. Das möge Gott verhüten!
Dorinde. Und soll der Zufall, der uns miteinander
Bekannt macht, unser Tod sein!
Hippolyt. Statt zu sterben,
Laß uns die Schwachheit muthig von uns schleudern!
Wenn zwei Geschöpfe einer Art sich finden,
Thun sie sich nichts, auch wenn sie giftig wären;
Die Schlange nichts der Schlange, und sie fürchten
Sich nicht. Ich sah doch erst vor wenig Tagen
Zwei Schlangen fest verschlungen in einander,
Nicht um ein Leid's sich anzuthun: sie schienen
Liebkosend sich zu ringeln. — Laß uns beide,
Und wenn wir wirklich beide giftig wären,
Mit Abscheu nicht uns anseh'n, laß uns furchtlos
Umschlingen uns, wie jene Schlangen thaten!
Sieh deine Hand — ganz wie die meine — ist es
Erlaubt, sie zu berühren?
Dorinde. Nein!
Hippolyt. Ich halte
Sie nur für einen Augenblick!
Dorinde. Du brennst!

Hippolyt. Ich weiß nicht, was das ist: doch dich berührend
Faßt mich ein Schmerz — den ich entzückend finde.

Ich lasse den Rest folgen, wie ihn Destouches gibt, da gewiß nicht seine Werke überall zur Hand sind und es gleichwohl von Interesse sein dürfte, seine Verse kennen zu lernen.

Dorinde.

En vous touchant aussi je sens certaine chose
Qui me fait soupirer, dont j'ignore la cause.
J'ai touché très-souvent, et la main de ma soeur,
Et celle de mon père ; et cependant mon coeur
Ne sentoit point ce charme et ces peines cruelles.
Serions-nous, vous et moi, comme deux tourterelles,
Que j'ai vu quelquefois gémir en s'approchant?
Vous souffrez, je me plains d'un charme trop touchant.
Je crois qu'elles étoient en pareille aventure,
Car elles gémissoient; puis par un doux murmure
Elles se témoignoient je ne sais quel désir,
Et puis se béquetoient avec un vrai plaisir.

Hippolyte.

Voilà tout justement comme nous devons faire.

Prosper (en dedans).

Dorinde!

Dorinde.

Juste ciel! c'est la voix de mon père.
Oui, c'est lui qui m'appelle, et je dois obéir.
Hélas! il m'avoit tant ordonné de vous fuir,
Et je vous ai cherché! C'est ma première offense;
Mais qu'il va bien punir ma désobéissance!

Hippolyte.

Je suis coupable aussi. Pour la première fois
Je me suis dispensé d'obéir à ses loix;
Je ne m'en repens point, vous en êtes la cause;
Mais quelque châtiment que sa rigueur m'impose,
Je pense qu'il l'auroit plus que moi mérité,
Pour nous avoir parlé contre la vérité.
Nous devions nous tuer en nous trouvant ensemble:
Nous n'avons que plaisir, quand le sort nous assemble.

In wiefern die englische Dichtung kürzer ist, zeigen die letzten Verse sehr deutlich. Hippolyt sagt:

You have a hand like mine, may I not gently touch it?
(takes her hand.)

Dorinde erwiedert nun sogleich:

I've touch'd my Fathers and my Sisters hands,
And felt no pain; but now, alas, there's something etc.

Was dazwischen liegt, ist fortgefallen, und gerade diese Zögerung mußte auf dem Theater von Wirksamkeit sein. Wahrscheinlich fühlte man das bei den Vorstellungen und modelte an dem Texte so lange hin und her, bis er alle die Effekte besaß, deren er fähig war.

Nun erst kommt die erste Scene von Shakespeare's zweitem Akte. Während ihrer jedoch ertönt Musik aus der Tiefe, die Erde thut sich auf und es erscheinen der Teufel, sodann Stolz, Betrug, Raub und Mord, singen und verschwinden. Sie personificiren die Gewissensbisse. Erstarrt vor Schrecken, wollen die armen Schiffbrüchigen sich davon machen, als ihnen von neuem ein Teufel den Weg versperrt, der ein Lied von der Pest und dem Erdbeben singt. Es erscheinen ferner zwei Winde, dann deren weitere zehn Stück und tanzen. Drei Winde versinken, die übrigen jagen Alonzo, Antonio und Gonzalo von der Bühne: diese Erfindung ist an die Stelle der reizenden Scene getreten, in welcher Ariel unsichtbar herankommt und die Fürsten einschläfert, um sie zur rechten Zeit wieder erwachen zu lassen. Der Verlauf des ganzen Stückes ist der Art, daß ein weiterer Auszug überflüssig erscheint. Shakespeare's reizendes Maaß ist überall zu einer widrigen Ueberfüllung geworden, wobei Mord und Todtschlag das beste thun. Welches Glück aber diese Umarbeitung machte, sehen wir aus der Zahl der Auflagen, deren in wenigen Jahren fünf erschienen sind. Die Mittel, durch welche man auf das Publikum wirkte, waren diejenigen, mit denen man auch heute Spektakelstücke und Opern interessant zu machen pflegt. Alles, was nicht bloß feines Verständniß, sondern überhaupt Verständniß fordert, wird fortgelassen, die Verhältnisse werden so deutlich, als es immer angeht, exponirt, und überall die sanfte Anziehungskraft des Kunstwerkes durch die handgreifliche Spannung des Kunststückes ersetzt,

das zu begreifen auch die geringste geistige Begabung des Zuhörers ausreicht, während das höher stehende Publikum sich die Kindereien gefallen läßt. Was diesen Punkt übrigens anbelangt, so sehe ich darin keinen Grund, die Menschen und das Zeitalter anzuklagen. Sollen Shakespeare's Stücke auf dem Theater erträglich sein, so bedarf es außergewöhnlicher Schauspieler. Dadurch, daß man seine Stücke benutzte, vernichtete man die Originale nicht. Sie wurden in den Strom der Zeiten hineingezogen, immer noch mit dem unsterblichen Namen an der Spitze, wie auch in schlechten Zeiten dem starkversetzten Gelde stets noch das lorbeergekrönte Haupt des Fürsten aufgeprägt wurde. Es wäre interessant, zu vergleichen, wie allmählig der Feingehalt wieder zunahm, bis er die alte Reinheit erreichte. Doch geht man auch heute mit Shakespeare's Stücken in England auf das willkürlichste um.

Bühnenpraktische Männer, Regisseure, Direktoren kennen das nicht, was man im Publikum mit dem Namen eines poetischen oder ästhetischen Gewissens bezeichnet. Abschneiden von Akten, Zusammenziehen von Reden oder von mehreren Personen in eine einzige, Umänderung von Charakteren, Aktschlüssen und Costümen (in Betreff der verschiedenen Zeiten) sind keine Sünden, sondern machen einen Theil der nothwendigen Fertigkeit aus, durch welche die Aufführung von Stücken überhaupt erst möglich wird. Wer auch nur bei der unbedeutendsten Privataufführung eines Kindertheaters hinter den Coulissen gesteckt hat, wird begreifen, daß die Befriedigung der Schauspieler sowohl als des Publikums keine poetische That, sondern eine praktische, höchst prosaische Aufgabe sei. Dryden war einer der ersten Schriftsteller Englands und rühmte sich des Werkes, das unter seiner Mitarbeiterschaft zu Stande gekommen war. An Plagiat dachte weder er noch das Publikum; die Bühnenstücke waren Gemeingut. Es kam nicht auf die Verse an, sondern auf die Plane, auf die Bühneneinrichtung. Man wollte das Parterre amüsiren und Geld gewinnen. Shakespeare benutzte die Stücke, welche er vorfand, nicht anders. Borgte man doch selbst in Frankreich, wo die Bühne einer viel schärferen Polizeiaufsicht von Seiten des Publikums unterlag, was man passendes vorfand. Corneille wurde keineswegs vorgeworfen, daß er ein spanisches Stück zu seinem Cid benutzt und theilweise ausgeschrieben habe, sondern

man erhob diese Anklage nur, um seinen Ruhm überhaupt zu schmälern und sein Verdinst als ein geringeres darzustellen. Racine ging viel weiter. Er fürchtete für den Erfolg seiner ersten Tragödie, der Thebaide (1664), und entlehnte der Antigone Rotrou's (aus dem Jahr 1638) zwei Passagen, welche er in seine Dichtung aufnahm. Wäre das ein Plagiat gewesen, so würde es den entgegengesetzten Erfolg gehabt haben. Nur wo es sich um eine angebliche Verbesserung anerkannter Meisterwerke handelte, widersetzte man sich; so, als Marmontel den Venceslas des Rotrou modernisirt hatte, führte das zu Kämpfen, deren Heftigkeit in diesem Falle ein Beweis für die Eifersucht ist, mit welcher die Reinheit der Sprache bewacht wurde. Der Plan eines Stückes, die Disposition der Scenen und Akte ist das, worauf es im Theater ankommt. Gerade von Racine, welcher um seiner tadellosen Diktion willen so berühmt ist, der so langsam und schwierig an seinen leichten Versen arbeitete, haben wir den Ausspruch, daß sein Stück fertig sei, sobald er den Plan festgestellt hätte. Der Rest verstand sich von selber. Andere berühmte dramatische Dichter haben dasselbe gesagt.

Damit wären also Dryden und Davenant entschuldigt, daß sie Shakespeare's Arbeit durch ihre eigenen Erfindungen veränderten und nicht einmal den Namen des großen Dichters auf den Titel ihres Werkes setzten. Dryden, welcher dasselbe erst nach dem Tode seines Freundes Davenant herausgab, dem er in der Würde eines poëta laureatus nachfolgte, spricht sich in der Vorrede über die Art aus, wie sie sich beide in die Arbeit getheilt hätten. Davenant war seit 1640 appointed governor der Schauspieler des Königs und der Königin und scheint nach der puritanischen Zwischenregierung wieder in sein Amt eingetreten zu sein. Als poëta laureatus hatte er alle Jahr 100 Pfund und ein bestimmtes Maaß Wein. In der Vorrede ruft ihm sein Freund die schönsten Dinge nach, deren Echo freilich auf ihn selber zurückschallt. Sie lautet folgendermaßen:

„Was das Vorredenschreiben zu Schauspielen anbelangt, so ist dies wahrscheinlich die Erfindung irgend eines jener ruhmsüchtigen Poeten, welche nie genug gethan zu haben glauben; vielleicht auch eines Affen französischer Beredtsamkeit, der in einem galanten Briefe über ein Possenspiel berichtet und, um es kurz zu sagen, bei jeder Ge-

legenheit so viel Pomp und Wortgepränge aufwendet, als er nur immer auftreiben kann. Sicherlich ist dies das eigenthümliche Talent dieser Nation, und man sollte es ihr nicht streitig machen. Was für uns ein Zwang wäre, das thun sie mit dem größten Vergnügen.

Zufrieden, sie auf der Bühne überflügelt zu haben, sollten wir auf all den Redeschmuck und die Schnörkel Verzicht leisten, mit denen sie ihre Stücke verzieren, und welche doch nichts als den vortrefflichen landschaftlichen Hintergrund einer höchst unbedeutenden Handlung bilden. Doch still! Ich würde für das, was ich vorbringe, selbst um Entschuldigung bitten müssen, wenn ich weiter in diesem Tone fortfahren wollte.

„Erlaß mir also, verehrter Leser, dir die Versicherung zu geben, daß ich auf meinen Antheil an der Bearbeitung dieses Stücks geringen Werth lege, und daß ich mich nicht gegen das Andenken Sir William Davenants undankbar bezeigen will, welcher mir die Ehre anthat, meine Hülfe dabei hier und dort in Anspruch zu nehmen.

„Dieses Stück gehört ursprünglich Shakespeare an, einem Dichter, für welchen Davenant eine ganz besondere Verehrung hatte und den er mich zuerst bewundern lehrte. Früher war es mit Erfolg in den Black-Friars gegeben worden, und unser ausgezeichneter Fletcher stellte es so hoch, daß er denselben Plan unter nicht bedeutenden Veränderungen für geeignet hielt, zum zweitenmal bearbeitet zu werden. Wer seine Seereise gesehen hat, wird leicht bemerken, daß sie nichts als eine Nachahmung von Shakespeare's Sturm ist. Der Sturm, die verlassene Insel und die Frau, welche niemals einen Mann gesehen hat, beweisen dies zur Genüge.

„Fletcher jedoch war nicht der einzige, welcher Shakespeare's Plan benutzte. Sir John Suckling, ein offenkundiger Bewunderer unseres Autors, folgte ihm in seinen Goblins; die Regmella ist offenbar eine Nachahmung von Shakespeare's Miranda, und seine Geister sind nach Ariels Vorbild gebildet. Sir William Davenant jedoch, ein Mann von lebhafter und durchdringender Phantasie, fand bald heraus, daß Shakespeare's Plan einer Erweiterung fähig sei, welche weder Fletcher noch Suckling in's Auge gefaßt

hatten: er ergänzte, um die Vollkommenheit zu erreichen, Shakespeare's Intrigue durch Hinzufügung des Mannes, welcher nie ein Weib gesehen hat, damit sich so die beiden Charaktere als Vertreter der Liebe und Unschuld gegenseitig um so glänzender erläuterten und offenbarten. Diese ausgezeichnete Erfindung theilte er mir mit und ersuchte mich, an der Arbeit Theil zu nehmen. Ich muß gestehen, daß ich vom ersten Moment an mit so viel Vergnügen darauf einging, daß ich mich nichts mit gleichem Entzücken geschrieben zu haben erinnere. Zugleich darf ich nicht verschweigen, daß ich alles, was so zu Stande kam, Tag für Tag von ihm verbessern ließ, und daß es deßhalb weniger fehlerhaft ist, als was ich übrigens ohne die Nachhülfe eines so urtheilsfähigen Freundes gedichtet habe. Die komischen Matrosenscenen sind, wie man bald am Style sehen wird, aus seiner Feder.

„Während ich so mit ihm arbeitete, fand ich Gelegenheit, die ungemeine Lebhaftigkeit seiner Phantasie zu beobachten, welche mir früher nicht in so hohem Grade aufgefallen war. Bei jeder Gelegenheit standen ihm die überraschendsten Gedanken auf der Stelle zu Gebote, und diese ersten Einfälle waren im Gegensatz zu dem lateinischen Sprichworte nicht immer die schlechtesten. Und wie lebendig seine dichterische Begabung war, eben so unerwartet kamen ihre Früchte zu Tage, Erfindungen, auf die kein anderer so leicht gekommen wäre. Er kritisirte verständig und mit Bedacht seine eigenen Schriften am schärfsten, und in einem Zeitraume, welcher andern kaum zur bloßen Verbesserung ihrer Dichtungen genügte, brachte er sie ganz und gar zu Stande.

„Es wäre mir vielleicht eine geringe Mühe gewesen, jetzt bei der Herausgabe dieses Stückes das meiste an mich zu reißen und Davenant's Namen stillschweigend zu übergehen, mit jener Undankbarkeit, deren sich manche Autoren schuldig machten, deren Schriften er nicht allein corrigirte, sondern oft sogar mit ganzen Scenen vermehrte, welche, wie verstecktes Gold am Gewichte, leicht von übrigen zu scheiden sind. Allein abgesehen von dem Abscheu vor einer so niedrigen Handlungsweise, da es nichts unwürdigeres gibt, als einen Todten seines Ruhmes zu berauben, bin ich im Gegentheil fest überzeugt, daß alle Ehre, welche man mir zu erweisen glaubte, wenn man die ausgezeichnetste Dichtung als

mein Werk betrachtete, durch die viel bedeutendere Ehre nicht aufgewogen würde, daß es mir gestattet war, meine unvollkommene Wirksamkeit mit dem Verdienste und dem Namen Davenants zu gleicher Zeit genannt zu hören."

Ich hielt es der Mühe werth, die ganze Vorrede zu übersetzen, da sie auf die Zeit Drydens und auf den Mann selbst ein helles, wenn auch nicht angenehmes Licht wirft. So, wie es hier geschieht, ordnet man sich nur deßhalb einem andern unter, weil man den Effekt studirter Demuth auf den gemeinen Haufen kennt. Was Dryden an dem Stücke that, war bei weitem das Beste. Das Ganze ist bei alledem der Art, daß sie sich eher um die Ehre hätten streiten können, wer am wenigsten daran Theil gehabt habe. Drydens bedenklicher Charakter blickt aus diesen Phrasen heraus. Er war es, der Cromwells Leichenbegängniß mit den heroischen Stanzen verherrlichte, in denen er unter andern sagt:

„His grandeur he deriv'd from heaven alone"

(ich wähle diese zufällig aus den unzähligen Hyperbeln heraus), während er kurz darauf, bei der Rückkehr Carls II., vom „Rebellen" redet. Milton hat niemals in seinen Gedichten dem Protektor geschmeichelt.

Auch hier hat Dryden, der so große Worte braucht, nur Worte gemacht. Weder seinem eigenen Dichterhaupte noch dem seines verstorbenen Freundes sind die Zusätze zu Shakespeare's Stück entsprungen. 1667 ward das Werk der beiden Gekrönten zuerst aufgeführt, aber bereits in den vierziger Jahren desselben Jahrhunderts schrieb Calderon sein Stück: „In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge", worin wir die Scenen und die Personen wiederfinden. Die Uebereinstimmung ist so schlagend, daß gar kein Zweifel obwalten kann.

Ich lernte dieses wunderliche Stück zuerst durch Voltaire kennen. Er theilt es in ausführlichem Auszuge, theilweise wörtlicher Uebersetzung als Einleitung der Tragödie Heraklius von Corneille mit, dessen Werke er bekanntlich in einer großen europäischen Ausgabe zum besten einer Enkelin des großen Dichters herausgab, für die er dadurch eine vortreffliche Mitgift erarbeitete. Beim Heraklius war es ein streitiger Punkt, ob Calderon den Stoff dem französischen Dichter zu verdanken habe, oder ob ihn dieser,

wie beim Cid, vom spanischen Theater entlehnte. Corneille sagt in der Vorrede zu seiner Tragödie kein Wort darüber und führt nur einige alte Historiker als Quellen an. Voltaire, indem er die Stücke nebeneinanderhält, beweist, das beiden Gemeinsame müsse als Eigenthum Calderon's betrachtet werden. Die Scenerie und Charakterzeichnung der Dramen ist jedoch ganz verschieden, Corneille hat nur einen Theil der Verwicklung entlehnt, die von Dryden benutzten Scenen jedoch enthält die spanische Comödie fast wörtlich.

Das Stück spielt in Sicilien. Die Bühne stellt das Aetnagebirge dar, beim Aufgehen des Vorhanges wird auf der einen Seite der Bühne getrommelt und trompetet, von der andern her ertönt eine sanfte Musik von Saiteninstrumenten. Hier tritt Cintia, die Königin von Sicilien, mit ihren Damen, dort Phokas mit seinen Soldaten auf, diese mit dem Rufe: „es lebe Phokas!" jene mit dem: „es lebe Cintia!" Phokas befiehlt nun den Seinigen in den Ruf der Damen mit einzustimmen, Cintia befiehlt diesen die gleiche Höflichkeit, endlich vereinigen sich beide in dem Rufe: „es leben Cintia und Phokas! Phokas läßt seine Musik jetzt zu Ehren Cintia's spielen, Cintia ihre Damen zu Ehren Phokas' singen, und zwar:

> Dieser unbesiegte Mars,
> Dieser ew'ge Sieger Cäsar
> Komme in glücksel'ger Stunde
> Zu Trinakriens Gebirgen.

Wie glücklich sind wir, sagt nun Cintia, einem so ruhmvollen Fürsten zu begegnen, fügt aber zum Publikum gewandt hinzu: Nur die Furcht läßt mich so reden, denn man muß höflich gegen Tyrannen sein. Die Musik beginnt wieder. Nun endlich nimmt Phokas das Wort und eröffnet mit einer langen Rede das Stück.

Er sei in diesen Gebirgen geboren und in friedlicher Absicht gekommen, nur um sie einmal wieder zu sehn. Er habe weder Vater noch Mutter gekannt, sondern sei hier in der Wildniß aufgewachsen, umgeben von Schlangen, genährt von der Milch der Wölfinnen und von wilden Kräutern. Vögel und wilde Thiere habe er erlegt und sich mit Fellen bekleidet.

So hätten ihn Räuber gefunden und zu ihren Anführer ge-

wählt. Bald wären sie so mächtig geworden, daß sie Städte angegriffen. Damals habe Cintia's Vater hier geherrscht, gegen welchen plötzlich der Kaiser Mauritius aus Constantinopel mit einer Armee erschienen sei. Ihm und seinen Räubern habe man jetzt Verzeihung zugesichert, wenn sie Beistand leisteten, Mauritius wäre hierauf von ihm besiegt und er von den Soldaten an seiner Statt zum Kaiser ausgerufen worden. So sei er nach Constantinopel gezogen, hätte dreißig Jahre lang im Orient Kriege geführt und wolle nun endlich wieder sein Vaterland begrüßen.

Allein, fährt er fort, es sind hierbei noch ganz besondere Umstände waltend. Eudoxia, die Gemahlin des Mauritius, kam gerade an dem Tage nieder, als ihr Gatte im Kampfe fiel. Sie starb, ihr Kind aber, ein Sohn, ward von Astolf, einem Vertrauten, fortgetragen. Man behauptet, daß er es in den Höhlen des Aetna verborgen halte. Aber noch mehr. Zu der Zeit, wo Phokas noch Räuberhauptmann war, lebte in dieser Gegend ein junges Mädchen, Namens Eriphila, die er schwanger zurückließ, als er in die Schlacht zog. Sie aber kann es, während noch gekämpft wird, nicht ertragen, von dem Geliebten getrennt zu sein, und macht sich auf den Weg zu ihm hin. Mitten im Gebirge ergreifen sie die Wehen. Ihr Begleiter läuft fort, um Hülfe zu suchen; in seiner Abwesenheit kommt das Kind zur Welt, zugleich aber erscheint ein wilder Bewohner des Gebirges, von dem sie Beistand empfängt, und dem sie sagt, wer des Kindes Vater sei; auch gibt sie ihm ein Stück Goldblech, auf dem Phokas' Name eingegraben ist.

Als der Begleiter mit Hülfe naht, ist der Wilde mit dem Kinde und dem Wahrzeichen verschwunden. Eriphila stirbt, Phokas selber wird durch seine Kriege im Orient stets abgehalten, Nachforschungen anzustellen. Heute aber sei er nun gekommen, Haß und Liebe im Herzen, Haß gegen den Sohn des Mauritius, Liebe zu dem seinigen, beide müßten hier sein und er wolle nicht ruhen, als bis er sie gefunden hätte. Cintia verspricht ihre Hülfe. Die musikalischen gegenseitigen Höflichkeiten fangen wieder an, plötzlich ertönt ein Schrei, Phokas gebietet Stille, eine Frauenstimme schreit: „Stirb von meiner unglücklichen Hand!" Phokas eilt ihr entgegen, als Libia ihm in die Arme stürzt mit dem Ausruf: „Stirb von

meinen unglücklichen Händen und nicht durch die Krallen eines wilden Thieres!"

„Nein, ruft Phokas, indem er sie auffängt, sie stürzt nämlich von einem Felsen herab, ich will dich halten, ich will der Atlas sein, der den Himmel deiner Schönheit trägt; du bist in Sicherheit, komme zu dir."

Cintia. Wer bist du?

„Ich bin Libia, die Tochter des Zauberers Lisippo, des Wunders von Calabrien. Mein Vater hat dem Herzoge von Calabrien ein unglückliches Ende vorausgesagt und mußte deßhalb hierher nach Sicilien flüchten, wo er in tiefster Verborgenheit lebt. All sein Hausrath besteht aus seinem Sternbuch, seinem Globus und seinen Instrumenten. Er berechnet die Zukunft, ich führe den Haushalt und gehe auf die Jagd, um Lebensmittel zu erlangen. Heute verfolge ich eine Hirschkuh, als ich plötzlich Trommeln und Musik vernehme. Erstaunt will ich mich ihr nähern, als ich plötzlich mitten unter Felszacken die Gestalt eines Menschen erblicke oder vielmehr einen Menschen in Thiergestalt, ein gekrümmtes Gerippe, einen wandelnden Tod, das halbe Gesicht von einem schmuzigen Barte bedeckt und von so tiefen Runzeln durchfurcht, daß man Frucht dazwischen säen könnte, und dies Gespenst verfolgte mich."

Phokas. Dahinter muß etwas wunderbares verborgen liegen.

Cintia. Da dieser Mensch durch die Musik herbeigelockt wurde, so brauchen wir diese ja nur von neuem ertönen zu lassen, um ihn hierherzubringen.

Die Musik beginnt, und es erscheinen Astolf, Leonide und Heraklius, alle drei in Thierfelle gekleidet. Phokas und die Frauen ziehen sich zurück.

Astolf. Ist es möglich, unvorsichtige, daß ihr ohne meine Erlaubniß unsere Höhle verlassen habt und euer und mein Leben auf's Spiel setzt?

Leonide. Was willst du? diese sanfte Musik entzückt mich, ich bin nicht Herr meiner Sinne.

Heraklius. Dieses Trommelwirbeln entflammt mich, ich bin außer mir, ein Vulkan läßt alle Kraft meiner Seele auflodern.

Leonide. Wenn die sanften Frühlingswinde
Mit den Bächen leise rauschen,
Und der Vögel süße Kehlen
Ros' und Nelke neu begrüßen,
Dennoch könnten ihre Stimmen
Diese Töne nicht erreichen.

Heraklius. Wenn im Winter Stürme brausen
Um die Gipfel des Gebirges,
Wenn die Ströme niederstürzen
Und die Wolke donnert zornig,
Dennoch würde dieser Donner,
Der aus unbewölkter Luft tönt,
Der mein Herz in Flammen setzt,
Ihr Getöse nicht erreichen.

Astolf. Ach ich fürchte dieses Echo,
Das für dich (Leonide) so süßen Klang bringt,
Das für dich (Heraklius) so furchtbar schön klingt,
Wird uns alle drei vernichten.

Heraklius und Leonide. Wie verstehst du das, mein Vater?

Astolf. Weil ich aus der Höhle tretend
Um zu sehn, wo ihr geblieben,
Eine Frau gesehn! — ich fürchte
Sie wird sagen, daß wir hier sind.

Heraklius. Eine Frau? — ! — Wenn du sie sahst,
Warum hast du nicht gerufen,
Daß ich säh', wie sie geformt ist?
Denn, wie du mir einst gesagt,
Kann von allen Dingen, die du
Mir genannt, auch nicht ein einzges
Eine Frau erreichen. — Wenn ich
Ihren Namen nur vernehme,
Fließt unnennbar ein Gefühl
Zärtlich mir durch meine Adern.

Leonide. Dank, daß du mich nicht gerufen,
Denn es steigt in meiner Brust
Ganz ein anderes Gefühl auf;

Und es zittert mir das Herz
Einzig schon bei ihrem Namen
Gleich als drohte mir Gefahr,
Und es quält mich in der Seele
Dieses Wort, und kann nicht sagen,
Was es sei, das mich beängstigt.

Astolf. (zu Heraklius.) Was du sagst, ist wohl geurtheilt;
(zu Leonide.) Was du denkst, ist wahr empfunden.

Heraklius. Aber so uns widersprechend,
Hätten Recht wir alle beide?

Astolf. Eine Frau nenn' ich ein Bild,
Das ein doppelt Antlitz bietet;
Blickt es an: nichts ist so lieblich,
Blickt es an: nichts ist so furchtbar;
Unser Freund und Feind zugleich,
Unsrer Seele Lebenshälfte,
Unsres Todes Hälfte oftmals;
Kein Entzücken ohne sie,
Ohne sie auch keine Schmerzen;
Wer sie fürchtet, handelt recht,
Wer sie liebt, ist nicht im Unrecht;
Weise, wer sich ihr vertraut,
Weise, wer ihr immer mißtraut,
Krieg und Frieden theilt sie aus,
Glück und Gram, und Wund' und Heilung,
Gift und Gegengift zugleich,
Wie des Menschen Zunge ist:
Nichts ist besser, wenn sie gut,
Wenn sie böse, nichts so schändlich.

Die Jünglinge fragen, warum er ihnen nie Gelegenheit verschafft, eine Frau aus Erfahrung kennen zu lernen. Warum er ihnen ihre Freiheit vorenthalte. Wann sie beide endlich erfahren würden, wer sie wären und wer er selber. Astolf antwortet, daß es gefährlich sei, ihren Schlupfwinkel zu verlassen, und daß der Kaiser ihn zwinge, sie versteckt zu halten. Jagdgetöse erklingt; die beiden Jünglinge, von Neugier ergriffen, laufen ihm nach und davon. Zwei Bauern, die komischen Personen des Stückes,

treten auf und sprechen mit Astolf, der stets entdeckt zu werden fürchtet. Alle ab. Heraklius und Cintia kommen aus einer Grotte heraus.

Heraklius. Was erblick ich?
Cintia. Wer ist das?
Heraklius. Welches wundervolle Thier?
Cintia. Welche gräulich wilde Bestie?
Heraklius. Götteranblick!
Cintia. Schreckerregend!
Heraklius. Soviel Muth besaß ich erst,
Und nun bin ich feige worden.
Cintia. Stark entschlossen kam ich her,
Und nun fang' ich an zu zittern.
Heraklius. O du, meiner Sinne Gift:
Meiner Ohren, meiner Augen,
Denn längst, eh' ich dich gesehn,
Hört ich dich entzückt von ferne;
Wer bist du?
Cintia. Ich? — eine Frau.
Weiter nichts.
Heraklius. Wie? wär' es möglich,
Daß es mehr als eine gäbe?
Denn wenn alle sind wie du,
Bliebe da ein Mann lebendig?
Cintia. Also sahst du keine weiter?
Heraklius. Nein. — doch —! denn ich sah den Himmel,
Und ich glaube, wenn der Mann
Eine kleine Welt genannt wird,
Ist die Frau des Himmels Abbild.
So im Kleinen.
Cintia. Du erschienst
Roh zuerst und bist so weise?
Ward'st du wie ein Thier erzogen,
Warum sprichst du nicht als Thier?
Und wer bist du, der so kühn
Hier in das Gebirge eindringt?
Heraklius. Weiß ich das?

Cintia. Und warum lebst du
Hier in dem Gebirg so seltsam?
Heraklius. Weiß ich das?
Cintia. Du weißt es nicht?
Heraklius. Sei nicht zornig über mich;
Denn zu wissen, daß man nichts weiß,
Ist schon große Weisheit, däucht mir.
Cintia (drohend). Wer du bist, ich will's erfahren,
Oder mit dem Pfeil dich tödten.
(Sie spannt den Bogen auf ihn.)
Heraklius. Willst du mir das Leben rauben?
Das ist wenig Müh.
Cintia. Die Furcht
Läßt die Hände niedersinken.
Heraklius. Deine stärksten Waffen sind
Nicht in deinen Händen.
Cintia. Wie?
Heraklius. Da du mit den Augen tödtest,
Was bedarf es da der Pfeile?

Währenddem sind auch Libia und Leonide aufgetreten. Voltaire läßt ihr Gespräch aus, das aus den verwickeltsten Calderonischen Hin- und Widerreden besteht. „Schönes Wunder des Tages (Bello escandalo del dia), sagt Leonide, die du deinem Jagdgefolge voraus-eilend hierherkommst, warum, wenn ich dich ansehe, gerath ich in Angst und erwartende Verwirrung? Wer bist du?" Libia. „Ich komme einen Andern hier zu suchen und finde dich an seiner Stelle. Aber wenn mein Anblick dich besorgt macht, so erschreckt mich der deinige nicht minder." Leonide drückt ihr aus, wie es ihn zu ihr hinziehe und sie ihn zugleich abstoße, endlich nach vielen Worten fragt er: „schönes Zauberwerk, du bist wohl das Weib?" „Ja, das bin ich," antwortet sie. Er will mit ihr kämpfen, als Stimmen hinter der Scene ertönen und beide Jünglinge zur Flucht genöthigt werden. Aus den Worten, mit denen jeder sich bei seiner Dame verabschiedet, geht hervor, daß beide Paare zu gleicher Zeit mit einander sprechen auf verschiedenen Seiten der Bühne, wobei denn der Schlußeffekt der war, daß hier Cintia den Heraklius eben tödten, dort Leonide eben die Libia anfallen will, und daß in diesem Momente die Un-

terbrechung eintritt. Voltaire erzählt außerdem noch von einem Theatercoup, daß Libia und Cintia einmal rasch ihre Mäntel vertauschen und die Jünglinge dadurch noch mehr erschrecken, weil die Frauen wirklich nun Bilder mit zwei Gesichtern scheinen, wie Astolf gesagt. Hiervon war in der Ausgabe Calderons in welcher ich das Stück spanisch nachlas, nichts angegeben.

Nun kommt Phokas mit den Soldaten, und die Jünglinge vertheidigen den Eingang der Höhle. Der Kaiser will endlich auf sie schießen lassen, als Astolf hervorkommt und von ihm erkannt wird. Er will nicht gestehen, welcher von den beiden Jünglingen der Sohn des Mauritius sei. Phokas, wüthend, will sie beide tödten. Eine wundervolle Scene, wie sie beide für einander sterben wollen. Astolf gesteht, einer von den beiden sei der Sohn des Phokas. Dieser geräth in furchtbare Wuth, weil Astolf nicht sagen will, welcher von beiden es sei. Er mißhandelt ihn, die Jünglinge treten auf zu seiner Vertheidigung, da, als die Soldaten im Begriff sind alle dreie zu tödten, tritt der Zauberer Lisippo auf, und unter furchtbarem Donner und Blitz wird die Bühne in tiefe Finsterniß gehüllt. Diese letzte Scene ist von großer Kraft, Spannung und Gluth in den Charakteren, was um so mehr hervortritt, als Voltaire Calderons verwickelte Verse in die einfachste französische Prosa übertragen hat. Gerade diese Arbeit des spanischen Dichters ist geeignet, den Unterschied zwischen poetischen und historischen Thatsachen zu zeigen. Die Grundlage der Begebenheiten ist beinahe absurd unwahrscheinlich, so sehr, daß man die einzelnen Punkte gar nicht weiter zu betonen braucht, sie springen in die Augen; und auf diesem zweifelhaften, luftigen Grunde wird aus dem Zusammenstoß der Leidenschaften und ihrem Ausdrucke ein so wahrhaftes, reelles Gebäude aufgeführt, daß man dem Gefühl der auftretenden Personen keinen Zweifel entgegensetzt, sondern mit ihnen und von ihnen auf dem märchenhaften Gebiete sich weiterführen läßt, als wäre es die Wirklichkeit selber, auf deren festestem Boden man zu schreiten wähnt.

Die spanischen Stücke sind in jornades, Tagewerke, eingetheilt. Das vorliegende Stück hat deren drei. Das erste ist mit dem Zauberstreich des Lissippo zu Ende gebracht, das zweite beginnt.

Die Jünglinge sind in's Gebirge entflohen, der Kaiser schickt

ihnen die Musik nach, um sie abermals heranzulocken. Der alte Zauberer tritt an ihn heran und behauptet, daß das ganze menschliche Leben nur eine Illusion sei. Um das zu beweisen, läßt er einen prächtigen Palast aufsteigen. Die beiden Flüchtlinge kommen zurück. Sie machen ihren Damen den Hof, es gibt Musik und dabei allerlei kleine Gelegenheiten, den Unterschied in den Charakteren der Jünglinge darzulegen. Heraklius ist muthiger, Leonide ehrgeiziger. Ihre Kleidung entspricht jetzt ihrem Range, der Schauplatz ist der von Lissippo geschaffene Palast. Phokas redet mit ihnen, bei jeder Antwort zeigt sich das unterschiedene Naturell der beiden, er aber kann sich für keinen mit Sicherheit entschließen. Jetzt erscheint ein Bote Federigo's, Fürsten von Calabrien, der mit einer Schwester des ehemaligen Kaisers Mauritius vermählt, nicht nur Phokas den Tribut verweigert, sondern auch die Krone von ihm verlangt, die ihm nicht gebühre, im Weigerungsfalle kündigt er den Krieg an. Astolf tritt auf. Er war in's Gefängniß geworfen, ist durchgebrochen und will nur noch einmal die Prinzen, die er erzogen hat, in ihrer Herrlichkeit sehen. Leonide wirft ihm vor, daß er sie so in der Wildniß thiermäßig habe aufwachsen lassen, Heraklius nimmt sich seiner an, die Prinzen gerathen hart aneinander und ziehen die Degen, als Phokas dazwischentritt, um gerade noch zu verhindern, daß Leonide von Heraklius durchstochen wird. Sie entschuldigen sich nun beide beim Kaiser, der immer noch schwankend ist, welches sein Sohn sei.

Im dritten Tagewerk kommt es so weit, daß Leonide den schlafenden Kaiser ermorden will. Heraklius hält ihn ab. Phokas erwacht. Aber auch Heraklius steht mit gezücktem Dolche da. Leonide rühmt sich jetzt, er habe den Kaiser gegen Heraklius vertheidigt, dieser widerspricht, Phokas weiß nicht aus noch ein, hält aber schließlich den unschuldigen Heraklius für den Mörder. Dieser entflieht. Leonide, plötzlich beschämt, eilt ihm nach, um sein Schicksal zu theilen, da läßt Lisippo Finsterniß einbrechen, und als es wieder licht wird, ist der Palast verschwunden, die beiden Jünglinge stehen wieder in Felle gehüllt vor ihrer alten Höhle, alles vorgefallene ist nicht vorgefallen, und Phokas befindet sich auf der alten Jagdpartie im Aetna, wie am Schlusse der ersten

jornada. Astolf macht nun das Geständniß, daß Leonide der Sohn des Phokas sei. Heraklius behält das Leben, weil Cintia behauptet, der Kaiser habe sein Ehrenwort gegeben, nichts Feindliches in Sicilien beginnen zu wollen, man setzt ihn aber auf ein durchlöchertes Schiff und stößt es vom Lande ab. Glücklicher Weise nimmt ihn die Flotte des Herzogs von Calabrien auf, die gerade landet. Die Armeen rücken gegeneinander. Leonide und Heraklius kämpfen auf verschiedenen Seiten. Phokas fällt verwundet, Leonide will ihn retten, Heraklius tödtet ihn dennoch, wird zum Kaiser ausgerufen und heirathet Cintia, während Leonide Libia zur Gemahlin nimmt. Zuguterletzt gibt Lisippo noch die Erklärung ab, daß seine Prophezeihung, der Herzog von Calabrien würde auf böse Weise um's Leben kommen, eine Lüge gewesen sei. Damit ist Jedermann zufrieden gestellt und das Stück zu Ende.

Betrachten wir dieses Drama im Verhältniß zu Dryden's Arbeit, so ergibt sich der einfache Schluß, daß die sogenannten Erfindungen der Engländer ein Plagiat nach Calderon sind. Allein es bieten sich jetzt noch ganz andere Betrachtungen dar. Das Calderonische Stück lieferte nicht nur Dryden den Stoff zu seiner Erweiterung des Sturmes, sondern es steht ganz abgesehen von diesen Scenen, zu Shakespeare's Original selber in verwandtschaftlichem Verhältnisse, und zwar nicht so, daß man sagen könnte, der spanische Dichter habe den Sturm benutzt. Denn die Aehnlichkeit liegt nicht in der Führung der Intrigue und der Leitung der Scenen, sondern nur in dem Zusammentreffen derselben märchenhaften Grundlage: wir finden bei Calderon den Zauberer und seine Tochter, wenn auch als Nebenpersonen. Es sei hier bemerkt, daß uns bei dem shakespearischen Sturm alle Quellen fehlen. Während man bei den andern Stücken nachweisen kann, nach welchem Drama oder welcher Novelle er gearbeitet hat, haben wir in der gesammten dramatischen und Novellenliteratur kein Stück, worauf der Sturm zurückzuführen wäre. Calderon dichtete natürlich viel später als Shakespeare.

Dagegen sehen wir auch Astolf und die beiden Prinzen bei Shakespeare nur an ganz andrer Stelle. Diese drei Figuren entsprechen denen des Alten und der beiden Jünglinge im Cymbeline.

Hat Calderon nun aus dem Sturm und Cymbeline sein Stück zusammen geschmiedet? War Shakespeare überhaupt damals in Spanien bekannt? Und seltsam gerade die Episode bei Shakespeare, wie Imogen zu den wilden Höhlenbewohnern geräth, ist nur lose in den Cymbeline hineingesetzt und findet sich nicht in der Novelle, nach welcher das ganze Stück gearbeitet ward. Wie aber hat Shakespeare in seiner Weise unvergleichlich schön die Unschuld der Jünglinge darzustellen gewußt, welche Imogen für einen Knaben halten. Nur nebenher wird ihre Unwissenheit angedeutet und das zarteste Idyll daraus gesponnen. Dies ist unsre Weise dergleichen poetisch auszudrücken. Calderon, der Spanier, geht direkt auf den Kern der Sache los und stellt ihn rücksichtslos dar, worin Dryden ihm gefolgt ist.

Soviel halten wir fest: das Calderonische Stück bildet ein Ganzes, und nur die Person des Zauberers ist darin nicht so ausgebeutet, wie sie sollte; er, das eigentliche Agens des Stückes, tritt zu sehr in den Hintergrund. Bei Shakespeare aber nimmt er die gebührende Stelle ein und ist Hauptperson des Drama's. Zweitens, im Calderon'schen Stücke finden sich die drei Personen, die nur lose in den Cymbeline Shakespeare's hineingewebt sind, als Träger der ganzen Handlung. Hat Calderon also Shakespeare gekannt und ihn benutzt, so hat er seltsamer Weise nur das Süjet, und nirgends die theatralische Composition benutzt, und da wenn ein Theaterdichter den andern ausschreibt, er gerade den eigenthümlichen Bau der Scene nachzuahmen pflegt, wie ein Operndichter von andern wohl Melodien, gewiß aber nur selten Arientexte entnehmen wird, so ist es mir wahrscheinlich, daß Calderon nichts von Shakespeare gewußt habe und daß beide aus derselben Quelle schöpften, jeder in seiner Weise. Höchst wunderbar ist es dann wirklich, daß durch Drydens Hand Shakespeare's Composition um das bereichert wurde, was er selbst fortgelassen und im Cymbeline verwandt, Calderon aber an seiner ihm zukommenden Stelle zu einer brillanten Scene ausgeführt hatte.

Woher aber nahmen Shakespeare und Calderon ihren Stoff? Die Idee, die himmlische Unwissenheit der Jugend zu feiern, ist so alt als die Poesie selber. Die Unempfindlichkeit des Adonis ist ihr schönster Ausdruck im Alterthume, die Unerfahrenheit des

Daphnis in der Idylle des Longus schon ein Beispiel raffinirterer Ausbeutung. Von rührender Schönheit aber und dem reinsten Sinne entsprossen ist ein indisches Gedicht*), worin erzählt wird, wie die Königstochter Sanata auszieht, um den Jüngling Rischiasringa in ihres Vaters Reich zu locken, damit seine Gegenwart den langersehnten Regen bringe, dessen Ausbleiben die Felder in Brand steckt. Der Jüngling wohnt mit seinem bejahrten Vater in einem Haine, beide sind Büßer. Sanata erwartete die Abwesenheit des Alten, um sich Rischiasringa zu nähern, der niemals eine Frau gesehen hat und das schöne Mädchen für einen jungen Schüler hält. Ihr erstes Begegnen, Sanata's Verschwinden, Rischiasringa's Sehnsucht, seine Erzählung an den Vater, Sanata's abermaliges Kommen, und wie sie ihn hinwegzieht, bildet die lieblichste, schönste Scene und gehört zu den besten Dichtungen, die ich kenne. Wie kalt und unerträglich ist Drydens Arbeit daneben, Shakespeare's Imogen aber hielte den Vergleich aus.

Es findet sich keine Spur, daß dieses Gedicht früher in Europa bekannt gewesen sei; vielleicht aber kannten es die indischen Erzähler, aus deren Munde Johannes Damascenus die Episoden seines Gedichtes Baarlam und Josaphat empfing. Dieses ward im 4ten Jahrhundert zuerst in syrischer Sprache abgefaßt, dann in das Griechische übersetzt, und sein Inhalt, das heißt alle die kleinen Erzählungen, aus denen es zusammengesetzt ist, waren lange vor Shakespeare's Zeiten in Europa bekannt.

Josaphat, der Sohn des Königs Baarlam, ist heimlich zum Christenthume übergetreten und soll auf jede Weise zum heidnischen Glauben zurückgeführt werden. Der König wendet sich unter andern an einen Zauberer, Theodor mit Namen, welcher es versucht, den Geist des Jünglings sich unterwürfig zu machen, von diesem jedoch selbst überwunden und bekehrt wird. Der Zauberer hatte ihn auch durch die Gesellschaft schöner Frauen verführen wollen und erzählt dem Könige, um ihm dieses Mittel plausibel zu machen, folgende Geschichte. Es sei einem Könige ein Knabe geboren worden und demselben prophezeit, er würde erblinden, wenn er in-

*) Zu finden in Holzmann's Indischen Sagen.

nerhalb der nächsten zehn Jahre das Licht der Sonne erblickte. Deßhalb wird das Kind in einer finstern Höhle erzogen, nach Verlauf dieser Zeit jedoch an den hellen Tag gebracht und ihm eine Menge von Dingen gezeigt, deren Namen und Bedeutung es kennen lernen soll, goldenes und silbernes Geräth, Pferde, Gewänder und auch schöne junge Mädchen. Diese jedoch ziehen vor allen andern seine Aufmerksamkeit auf sich, und er fragt, was das für Geschöpfe wären. Man gibt ihm zur Antwort, „böse Geister, welche die Männer verführen.“ Als nun der König wissen will, was ihm am Besten von allem gefallen habe, antwortet der Jüngling, die bösen Geister.

Diese Erzählung kam erstens, wie sie da ist, durch die Uebersetzungen nach Europa, anderntheils aber, indem man nicht abschrieb, sondern wiedererzählte, wurde sie in Italien, der Mutter der Novellen, einheimisch gemacht. In den Cento novelle heißt es: ein Bürger von Florenz ritt mit seinem Sohne, den er aus dem Kloster, worin er erzogen wurde, abgeholt hat, nach Hause. Sie begegneten jungen Mädchen und der Jüngling fragte, was das für Dinger seien; es wären junge Gänschen, antwortete der Vater. Zu Hause verlangte der gute Junge dann ungeduldig zu den jungen Gänschen. Hans Sachs hat es in Reime gebracht, daneben finden wir in seinen Werken auch die Erzählung von Baarlam, die durch eine alte Uebersetzung nach Deutschland kam. In Hagens Gesammtabenteuern steht eine abermalige Nationalisirung der italienischen Novelle in Deutschland: ein Abt nimmt einen jungen Klosterbruder zum erstenmale mit sich; sie übernachten in einer Mühle, wo die Töchter des Müllers die jungen Gänschen sind, zu denen der junge Mönch später dann zurück will. Bei Abraham a Sancta Clara ist es ein armer Junge, den ein alter Einsiedler erzieht und zum erstenmale mit auf den Jahrmarkt nimmt; hernach haben ihm die jungen Gänschen am besten gefallen. Auf den Zusammenhang dieser Erzählungen ist schon oft hingewiesen.

Herr von Schack bringt in seiner Geschichte des spanischen Drama's das Gedicht Baarlam und Josaphat mit Calderon in Zusammenhang. Er führt die Grundidee des Stückes Das Leben ein Traum darauf zurück, in welchem ein in Thierfellen

einsam erzogener Prinz die erste Rolle spielt. Auf diesen äußerlichen Apparat beschränkt sich jedoch die Aehnlichkeit. Bei dem von mir mitgetheilten Drama tritt sie dagegen auf's stärkste hervor. Die Scene zwischen Astolf und den beiden Jünglingen ist in ihrer ersten Anlage im Gedichte des Johannes Damascenus erkennbar, deßhalb aber ist es noch nicht nothwendig, daß Calderon sie gerade daher genommen habe.

Denn der Dichter des Baarlam verdankt seine Erzählungen nicht allein indischen, sondern auch äthiopischen Erzählern. Wir können daher annehmen, daß das Märchen, welches die Grundlage des Calderonischen Stückes bildet, im Orient verbreitet war. Einzelne Züge daraus finden wir an andern Stellen wieder. Vielleicht, daß es in erweiterter Gestalt durch die Mauern nach Spanien und so zu Calderon's Ohren kam. Die Zauberei des Alten, der plötzliche Aufbau des Palastes der auf einen Wink in Luft zerfließt, erinnern an ähnliche Geisterthaten in den arabischen Märchen, wie auch das Leben in unterirdischen Wohnungen dort immer wiederkehrt. Doch ich gebe nur Vermuthungen. Und wie das Märchen gar aus Spanien nach England und zu Shakespeare gelangte, darüber wüßte ich nichts zu sagen als dieses: die schriftliche Mittheilung aller Dinge ist leichter zu controlliren, kann aber nur für unsere Zeiten, wo man sicher ist, daß ziemlich Alles gedruckt wird, die Grundlage der Forschung sein, für jene Epoche aber, wo gewiß das wenigste gedruckt ward und die mündliche Fortpflanzung der Erzählungen der erste Weg war, auf dem sie sich verbreiteten, darf man sich auf dieses Hören und Erzählen berufen, selbst wenn man keine Beweise vorzubringen hat. Man braucht es als kein Wunder anzusehen, wenn das Märchen, das ich supponire, auch nach England gekommen wäre. Einen Grund mehr dafür, daß Calderon eine alte Sage vorbrachte, sehe ich in der Sorglosigkeit, mit der er sie zur Grundlage seines Drama's macht. Es fällt ihm nicht ein, die Verhältnisse zu motiviren, er erzählt sie einfach, wie man etwas Empfangenes weitergibt; die Verwicklungen der Comödie selber sind sein Eigenthum.

So sehen wir also eine an sich rein menschliche poetische Idee in einem indischen Gedichte auftauchen, in der griechischen Mythologie begegnen wir ihr, ein Christ benutzt sie in einem Gedichte,

das zur Verherrlichung seines Glaubens gedichtet ward, sie kommt nach Italien, nach Deutschland und nimmt dort nationale Gewandung an, sie gelangt erweitert durch den Diebstahl anderer Märchenelemente nach Spanien, zugleich nach England, Shakespeare benutzt sie in zwei Dramen, Calderon in zwei Dramen, die weder bei diesem noch bei jenem unter sich in Zusammenhang stehen, das eine Stück aus der Feder Shakespeare's wird von Dryden verändert und eins von Calderon zu diesem Zwecke ausgebeutet, während aus demselben Drama Corneille die Idee einer Tragödie hernimmt.

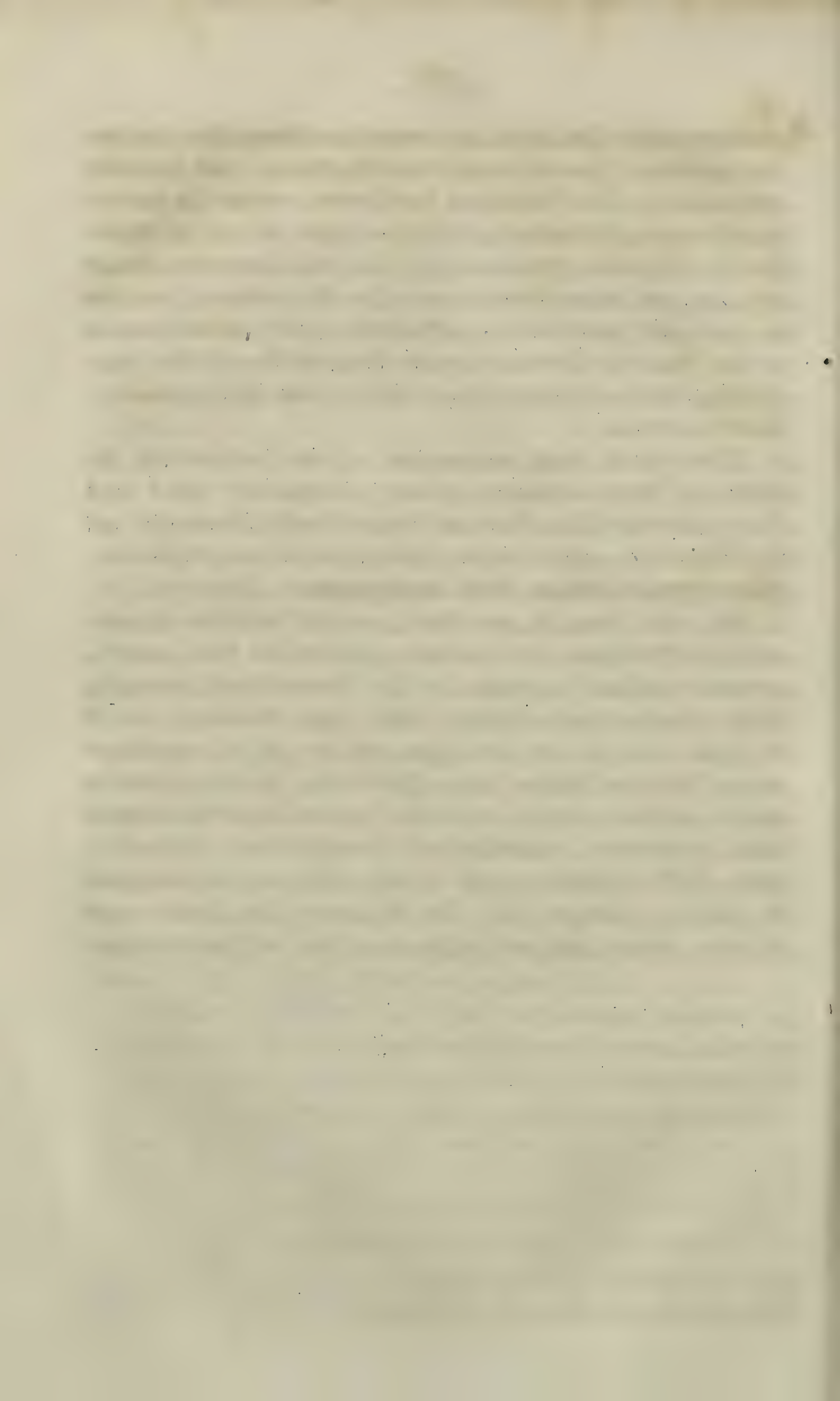
Jedes Land drückt dem Stoffe seine Eigenthümlichkeit auf. Im altindischen Gedichte liegt der Hauptaccent auf dem Ungehorsam des Jünglings, der durch die schöne Frauengestalt seiner gottgeweihten Einsamkeit entrissen wird, im griechischen Mythus auf den Verführungskünsten der Aphrodite, die an dem reinen jugendlichen Geiste des Adonis scheitern, im orientalischen Märchen wird der Gegensatz des dunkeln Lebens unter der Erde gegen das plötzliche Bekanntwerden mit dem wirklichen Dasein am meisten betont, der spanische Dichter knüpft daran heroische wunderbare Familienverwicklungen, die er mit romantischem Glanze umgibt und die schließlich die Idee der reinen Legitimität verherrlichen, der Franzose läßt das Alles bei Seite und gibt ein Bild politischer scharfer Leidenschaften bei Männern und Frauen, in England aber bildet sich daraus ein geheimnißvolles Seefahrermärchen. Wie stehen wir dem Stoffe gegenüber? Bei uns ist, wie in Italien, nur eine Anekdote mit etwas zweideutigem Inhalte daraus geworden, wie man sie sich in lustiger Gesellschaft gefallen läßt.

Shakespeare's Sturm und dessen Bearbeitungen verdanken die Popularität in ihrem Vaterlande verschiedenen Umständen, welche für unsere Zeiten und unser Publikum nicht mehr dieselben sind. Als eine Nation von Seefahrern müssen die Engländer von der schlagenden Wahrhaftigkeit der Matrosenscenen ganz anders begeistert worden sein, als dies bei uns, die beste Darstellung und die größte Empfänglichkeit des Parterres vorausgesetzt, möglich wäre. Das sinkende Schiff, die Rettung, die Zauberinsel liegen uns fern. Es sind die Zeiten vorüber, wo die durch die Entdeckung der neuen Welt auflebenden Sagen geheimnißvoller, vor der Neugier ewig

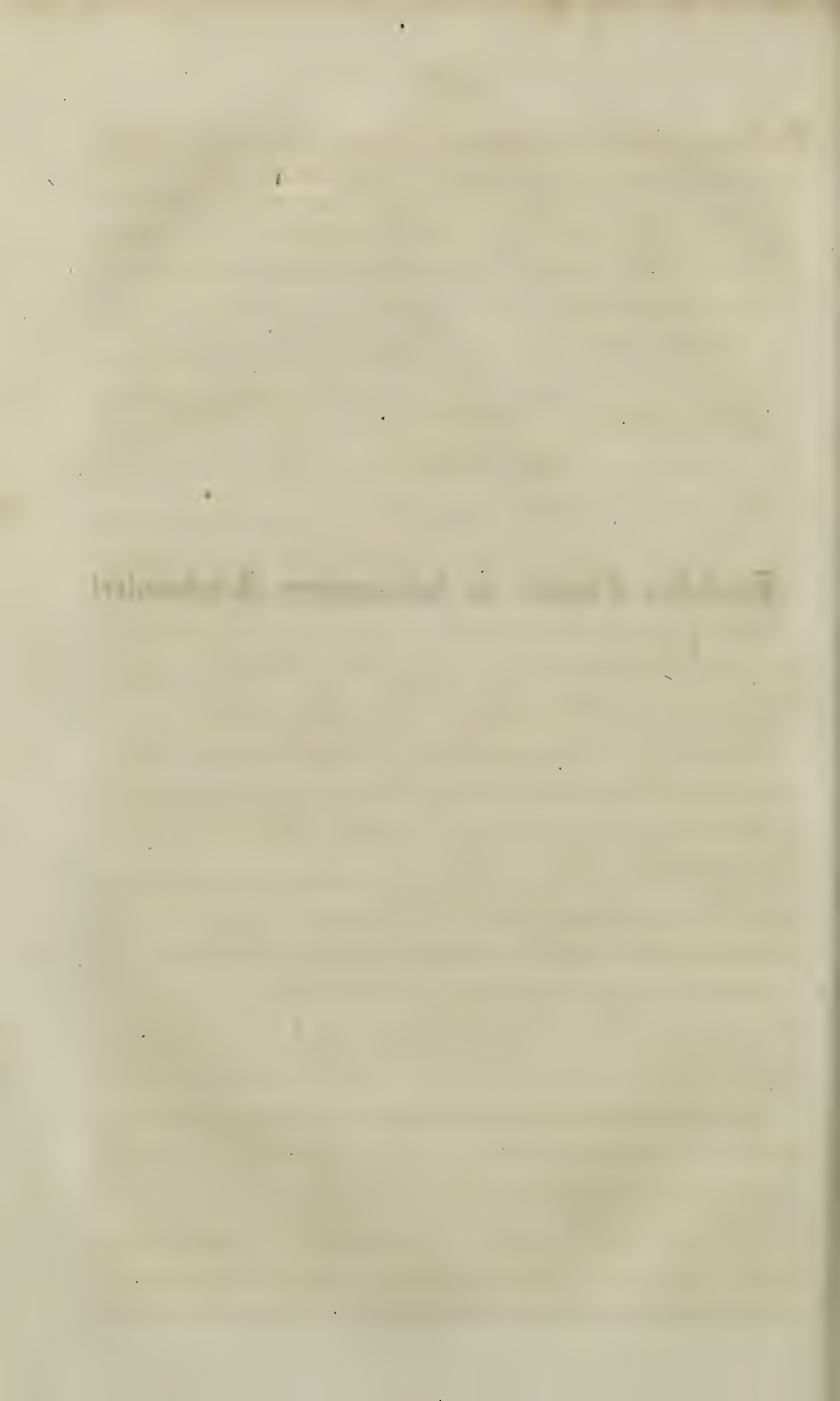
zurückweichender Inselreiche ihre romantische Gewalt über die Geister ausübten. Damals waren diese Erzählungen weit verbreitet und geglaubt. Ihr Einfluß auf die Literatur erstreckt sich bis tief in das vorige Jahrhundert, wofür die langen Reihen der Robinsonaden den besten Beweis geben. Die Insel Felsenburg beruht noch ganz auf solchen Grundlagen. Das Adeptenwesen, von dem zu jener Zeit ganz Europa ergriffen war, verlieh diesen Romanen in den Augen der Vornehmeren den Reiz, welcher für die leichtgläubige Lust am Grobwunderbaren eintrat, dem sich das gemeinere Publikum hingab.

Alles das ist längst verschwunden. Dieser Landstrich des Gebietes der Poesie erschöpfter Boden. Shakespeare's Werk wird für den einsamen Leser stets eine frische lachende Frucht sein, auf der Bühne aber mußte mit den Zeiten, für die es gedichtet war, seine momentan fesselnde Macht vorübergehen.

Wie aber, frage ich zum Schluß, verhält sich dieser Verwicklung von Entlehnung und Diebstahl gegenüber die Lehre vom sogenannten geistigen Eigenthum? — Die Verwandtschaft, die ich bei diesem einzelnen Falle darlegte, bildet keine Ausnahme, es ist die Regel, die wir vor uns haben und die sich mit unzähligen andern Beispielen belegen ließe. Dies Gesetz scheint von jeher an gegolten zu haben: drückt ein Künstler seinem Werke den Stempel seines bedeutenden, eigenthümlichen Charakters auf, so darf er seinen Stoff hernehmen, woher er will. Wer aber soll entscheiden ob ihm das gelungen sei? Ein Gerichtshof kann darüber nicht erkennen, sondern Zeit und Erfahrung müssen den Beweis liefern.



Deutsches Theater im sechszehnten Jahrhundert.



I.

Das Luzerner Neujahrspiel und der Henno des Reuchlin.

1854.

Als ich die von Keller herausgegebenen Fastnachtspiele durchlesen und schließlich zu dem Luzerner Neujahrspiele gekommen war, fiel mir dasselbe in noch höherem Grade auf, als da ich es das erstemal bei Mone fand. Es weicht in mehreren so wesentlichen Punkten von den andern Spielen ab, es gehört in eine so frühe Zeit, es findet sich in der Literatur der Epoche so wenig ein Seitenstück zu ihm, daß es mir wohl der Mühe werth scheint, seine Eigenthümlichkeiten näher zu beleuchten.

Daß es bis auf geringe Unterschiede mit dem bei Gottsched abgedruckten Henno des Reuchlin übereinstimme, finde ich in keiner Literaturgeschichte bemerkt. Da dies Stück ins Jahr 1498 fällt, das Luzerner aber im Allgemeinen dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts zugetheilt wird, so entsteht die Frage, ob das eine aus dem andern, oder beide aus einer gemeinsamen Quelle geflossen seien.

Des bessern Verständnisses wegen gebe ich einen Auszug beider Stücke. Das Neujahrspiel. Der Exklamator gibt der Versammlung den moralischen Inhalt des Stückes zum voraus, und bittet um Stillschweigen. Ruedi tritt auf und befiehlt seiner Frau Greta, den Schlüssel zu nehmen und alles wohl zu verschließen, weil die Heiden im Lande wären und man seine Habe hüten müsse. Greta will das gern thun, macht ihm aber Vorwürfe, daß er

unhäuslich sei und, was sie zusammenspare, wieder verschlemme. Ruedi heißt darauf den Stallknecht die Kühe hüten, den Stall verschließen, anspannen, Mist auf den Acker fahren und bald wieder zurckü sein. Darauf bittet er Greta, ihren Zorn fahren zu lassen, er wolle sich bessern, er habe immer gedacht, es müsse ihm ein Glück widerfahren, nun wolle er den Zigeuner fragen, wie es damit stände. Greta nennt ihn einen thörichten Mann. Der Zigeuner sagt ihm wahr, daß er sein Hab und Gut vertrinke, ein zorniges Weib habe und daß er, wenn er nur bessere Kleider anziehn wolle, ein gewaltiger Mann im Dorfe werden würde. Während der langen Rede muß er durch Gesten um eine Belohnung für diese schönen Dinge gebeten haben, denn Ruedi antwortet, was er denn so gach auf den Lohn sei, er würde seiner schon gedenken, wenn er erst Amtmann wäre, und ihm bei seinen Diebereien durchhelfen, einstweilen möge er schweigen und ihn handeln lassen.

Actus secundus. Ruedi bittet Greta, ihm einiges Geld zu geben, damit er, wenn Ruffli's Tochter Hochzeit mache, standesgemäß auftreten könne, und verspricht ihr einen prächtigen Rock, wenn er erst Amtmann sei. Sie schilt ihn, daß er ihr das Leben so schwer mache, und behauptet keinen Pfennig im Hause zu haben. Der Stallknecht aber führt ihn abseiten und erzählt ihm, er habe im Stalle ein Tüchelchen gefunden mit acht rheinischen Gulden darin, vielleicht, daß es die Frau versteckt hätte. Ruedi verbietet ihm, ein Wort davon verlauten zu lassen, und schickt ihn in die Stadt, um beim Tuchhändler, den er ja kenne, Tuch zu einem Rocke zu kaufen, wie er einem zukünftigen Amtmanne zukäme. Der Knecht antwortet, er wolle gleich aufsitzen und wenn ihn etwa die Frau frage, wohin er reite, ihr sagen, daß er mit dem Pferde zur Schmiede müsse.

Actus tertius. Der Knecht verlangt vom Tuchhändler, er möge ihm verschiedene Stücke Tuch für seinen Herrn zur Auswahl mitgeben. Dieser meint dagegen, das ginge nicht so ohne weiteres, er kennte ihn ja nicht; der Knecht aber lobt seinen frommen Herrn, dessen Name ja in seinen Büchern stehn müsse, und erhält das Tuch endlich ausgeliefert.

Actus quartus. Er kommt zu seinem Herrn zurück. Da wäre

er wieder, von welcher Farbe denn das Tuch sein sollte, er habe dem Tuchhändler einstweilen das Geld gelassen, und der Herr könne sich in der Stadt selbst aussuchen, was ihm am besten anstände. Ruedi verlangt von der Frau den Hut und die neuen Schuhe, er habe in der Stadt eine Forderung einzutreiben, und wolle, um den Weg dahin nicht umsonst zu machen, einen Kübel Milch und einen Ballen Butter mit hineinnehmen. Geht dann mit dem Knechte in die Stadt. Greta klagt nun ihrer Gevatterin, daß ihr das Geld im Stalle gestohlen sei. Diese verweist ihr, daß sie es vergraben, und Greta fürchtet, daß es am Ende die Kuh gefressen und Ruedi so dahinter kommen könnte, weil sie selbst vor Kummer ganz mager geworden sei.

Actus quartus. Ruedi verlangt vom Tuchhändler das Tuch; dieser behauptet, es dem Knechte mitgegeben zu haben, beide erkennen sich als betrogen. Der Tuchhändler will den Knecht verklagen, Ruedi wieder heimgehn.

Actus septimus (?). Der Läufer benachrichtigt Ruedi, er solle in die Stadt kommen und den Knecht mitbringen. Ruedi sagt diesem, er solle sich rüsten und die Frau bitten, ihm auf morgen einen Sack mit Rüben und einen Korb mit Eiern zu geben, sie wollten in der Stadt Geld lösen. Der Knecht sagt, er sei fertig. Ruedi bringt ihn zum Tuchhändler, dieser macht ihn herunter und droht schließlich mit dem Galgen. Bei diesem Worte behauptet der Knecht, seine Ehre sei angegriffen, und er verlange vor Gericht. Das ist der andre wohl zufrieden, und er redet den Richter an, von dem er für sich und für den Knecht einen Fürsprecher verlangt. Der des Kaufmanns trägt die Sache vor. Der Knecht sagt darauf dem seinigen, wenn er ihn rette, wolle er ihm acht Gulden geben. Dieser räth ihm, sich stumm zu stellen, und behauptet nun, sein Client könne nicht sprechen. Der Tuchhändler widerspricht. Der Richter verhört den Knecht, der auf alle Franichts als „weiw" antwortet. Der Richter nennt ihn einen Esel von vier Ahnen her und befragt das Gericht um seine Meinung. Die vier Richter sprechen sich nacheinander dahin aus, daß der Knecht als Narr zu absolviren sei. Der Tuchhändler sagt zornig, er wolle sich eine Lehre daraus ziehn. Ruedi beruhigt sich mit der kurzen Betrachtung seiner eignen Handlungsweise der Frau

gegenüber; der Fürsprecher endlich verlangt seine acht Gulden, aber der Knecht antwortet auch ihm nichts als „weiw" und betrügt ihn darum.

Der Narr macht einige Anmerkungen. Der Beschluß (Epilogus) gratulirt den Versammelten zum neuen Jahre.

Die Ausführung des Dialoges ist ungleich. Die moralisirenden Stellen sind gedehnt, die Punkte, wo die Handlung am lebhaftesten sein sollte, oft nur mit wenig Worten behandelt.

Henno. Prolog mit gedrängter Inhaltsangabe, wie bei Terenz. Das Ganze ist natürlich lateinisch abgefaßt und die Wendungen sind terentianisch.

Actus primus. Elsa beklagt den armseligen Zustand der Frauen und besonders den ihrigen. Henno, der Mann, sagt für sich, was denn seine Frau wieder zu murmeln habe, wenn es nur nicht das sei, daß sie den Beutel mit acht Goldstücken vermisse, den er ihr gestern aus einem heimlichen Verstecke entwandt habe. Darauf bietet er ihr einen guten Abend. Sie beklagt sich. Er sich ebenfalls über seine zerrissenen Kleider; er wolle heute mit Käse, Milch, Nüssen und so weiter in die Stadt, um seine Tochter dem Kaufmanne zu vermiethen, welcher sie zur Magd verlangt habe, vielleicht borge ihm dieser zehn Ellen Tuch, damit er sich neu kleiden könne. Elsa geht ab, um den Stall zu besorgen; Henno ruft seinen Knecht Dromo heran, erzählt ihm, wie er zu dem Gelde gekommen, und schickt ihn damit in die Stadt, um das Tuch zu holen. Abgehend sagt dieser in einem Aparte, er wolle den Herrn um das Geld, den Kaufmann um das Tuch betrügen und dies einem Dritten verkaufen, das sei sein Vorsatz. Elsa tritt wieder auf, beklagt sich bei Greta, ihrer Nachbarin, über ihren Mann und jammert, daß der Beutel mit dem Gelde verschwunden sei. Greta weiß in der Stadt einen Sternseher, bei dem wollen sie sich Raths erholen. Der Akt schließt mit einem Chorgesang ohne Bezug auf das Stück; ebenso die folgenden.

Actus secundus. Greta und Elsa bei Alkabizius, dem Mathematiker. Die beiden Frauen sind zuerst ängstlich und wagen ihn kaum anzureden, er aber will sie fortschicken, weil er nur mit reichen Leuten zu thun hätte, läßt sich indessen erweichen und beschreibt den Dieb im Allgemeinen. Elsa erkennt gleich ihren Mann

darin. Es läuft sogar eine leichte Zote mit unter, was ich bemerke, weil in der Vorrede das Gegentheil versprochen war. Da sehn sie von weitem Henno und Dromo in vollem Zanke herbeikommen. Der Knecht besteht darauf, daß der Kaufmann Tuch und Geld zurückbehalten, und das Tuch dem Henno selbst geben, seine Tochter aber zur Magd annehmen wolle. Die Frauen treten heran, und Greta erklärt den Bauersleuten, Dromo sei ja in ihre Tochter verliebt. Gesang.

Actus tertius. Henno befiehlt der Frau, sich mit verkäuflichen Dingen auf den Markt zu begeben, er werde sich und Dromo ebenfalls bepacken und nachkommen. Er tritt zum Kaufmann, der das Geld verlangt, er dagegen beansprucht das Tuch. Dromo, herbeigerufen, gibt so unverschämte Antworten, daß ihn der Kaufmann einen Dieb schielt. Dromo fordert ihn dafür vor den Richter. Gesang.

Actus quartus. Dromo kommt zum Advokaten Petrucius, welcher, wie Alkabizius, mit armen Leuten nichts zu thun haben will, ihm jedoch für acht Goldstücke Hülfe verspricht, von denen er sich sogar bis auf zwei herabhandeln läßt. Damit treten sie vor den Richter Minos. Der Kaufmann klagt, Dromo antwortet auf alle Fragen „ble". Petrucius gibt ihn für stumm aus, Minos dem Kaufmanne den guten Rath, ihn laufen zu lassen, wozu sich derselbe auch ohne weiteres bereit erklärt.

Actus quintus. Dromo fertigt den Petrucius, der seinen Lohn verlangt, gleichfalls mit „ble" ab. Greta erwartet mit Elsa Henno's Wiederkehr aus der Stadt und unterhält sich mit ihr von Abra's, der Tochter, Zuneigung zu Dromo. Henno kommt und berichtet, daß Dromo angeklagt und freigesprochen sei. Der Knecht kommt selbst, und Abra wird ihm zur Frau versprochen, unter der Bedingung, daß er den Hergang der Wahrheit getreu berichte. Er geht darauf ein und erhält schließlich die acht Goldstücke zur Aussteuer.

Auffallend ist zuerst die Akteintheilung beider Stücke. Reuchlin ahmte Terenz nach, aber seine Eintheilung ist schlecht der des Luzerner Spiels gegenüber, bei dem es wiederum scheinen möchte, als sei die Handlung ohne Unterbrechung fortgegangen. Denn die Zahlen am Rande sind confus und schneiden das Ganze in

ungleiche, unpraktische Portionen, die mit der Aufführung wohl nichts zu schaffen hatten. Dennoch sind diese Theile sehr richtig von einander geschieden, und wenn ein routinirter Lustspieldichter die Fabel den Akten nach einzurichten hätte, zweifle ich, ob er besser anders verfahren könnte. Es bedarf zu diesem Geschäfte einer großen Sachkenntniß, gute Vorbilder genügen keineswegs, wie denn auch Reuchlin, der sich eng an die antiken Muster anschloß, schlechter damit zu Stande kam, trotzdem daß sein Stück dem Luzerner gegenüber äußerlich mehr Form und Präcision zu besitzen scheint.

Auffallend ist zweitens die Art der Handlung und des Verkehrs der Personen untereinander. Es ist ein charakteristisches Zeichen der deutschen dramatischen Produkte des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, daß sie fast ohne Handlung sind und der Schwerpunkt in den Dialog fällt. Dieser ist oft geistreich, belebt, anscheinend dramatisch, zur wirklichen Handlung erhebt er sich aber nicht. Es gibt allerdings einige Ausnahmen, von denen zu reden hier nicht der Ort ist, da sie für unsere Stücke keine Vergleichungspunkte darbieten. Die Grundeinrichtung der Spiele jener Zeit ist die, daß immer ein Schauspieler vortritt, seine Sache sagt und dann dem andern Platz macht. Scheinen auch zuweilen mehrere Personen zu reden, wie bei den häufigen Gerichtsscenen, welche zur Darstellung kommen, so ist doch nur immer das anziehend, was gerade der einzelne Vortretende sagt, das Ganze des Gespräches, die Situation fühlte weder Autor noch Publikum. Die Leute gaben sich mit den ersten Worten gleich als das, was sie waren, und keiner dachte daran, daß eine Fabel vielleicht dadurch einen höhern Inhalt erhalten könnte, daß man in ihr den nothwendigen Verlauf eines Zusammenstoßes von Charakteren darstellte, die sich in ihr und durch sie erst entwickeln sollten.

Ich wähle aus den Fastnachtspielen eines der belebtesten, das von „Elßli trag den Knaben" aus, und frage, ob die Heftigkeit zwischen den Parteien, zwischen denen es sich um ein Faktum handelt, das wohl im Stande wäre, eine Gesellschaft, wie die darin auftretende, in Harnisch zu bringen, auch nur einmal theatralisch wird. Man wird lachen über die Reden der Leute, man wird fragen, wohinaus läuft der Handel; wird man aber einmal nur neugierig

und gespannt sein, wie sich der oder der in einem kritischen Momente herausrede? nein. Es sind keine kritischen Momente da, es fehlt jede Verwickelung die Sachen haben einen Anfang und ein Ende, aber eine Mitte, zu der man hinanstiege, von der man niederwärts dem Ausgang zueilte, fehlt ihnen durchweg.

Welch ein höchst lebendiges Spiel herrscht nun in unsern Stücken. Situation folgt auf Situation, die eine geht aus der andern hervor, die folgende übertrifft die vorhergehende, und der überraschende Schluß krönt das Ganze. Dabei keine Situation, der nicht ein ächt komischer Gedanke zu Grunde läge, während die in allen andern Stücken eine Hauptrolle spielenden Zoten fortfallen, oder, wo sie angebracht sind, den Effekt an sich nicht verstärken.

Der größte Unterschied der vorliegenden beiden Stücke liegt in der Art, wie die Situationen ausgebeutet sind. Beim einen finden wir eine Scene bis zu einem gewissen Grade verfolgt, beim andern vernachlässigt. Man braucht nur ein wenig zu vergleichen. Diejenige z. B., in welcher der Knecht vom Kaufmanne zur Rede gestellt wird und das Gespräch so zu drehn weiß, daß er, anstatt überführt zu werden, den Kaufmann zu Injurien verleitet, um derenthalben er ihn nunmehr vor den Richter zieht, ein theatralisch ausgezeichneter Gedanke, ist im Luzerner Spiel bis zur Unverständlichkeit kurz bedacht, bei Reuchlin gut ausgeführt; dagegen ist bei diesem die Scene vor Gericht selbst über's Knie gebrochen, dort aber ausführlicher behandelt, wie denn auch der Luzerner Dichter die Scene nicht ausgelassen hat, wo der Knecht bei der ersten Sendung den mißtrauischen Kaufmann bewegt, ihm das Tuch anzuvertrauen. Dagegen fehlt ihm wieder die Bestechung des Juristen und der Handel um den Preis der Vertheidigung.

In beiden Spielen jedoch kommt an keiner einzigen Stelle die Ausführung dem Werthe des zu Grunde liegenden komischen Gedankens auch nur nahe, im besten Falle ist manches nicht ganz verdorben zu nennen, ein Lob, das der gewandten Sprache Reuchlin's nicht entzogen werden darf.

Auffallend ist drittens, und dies ist oben schon berührt, daß alle handelnden Personen bestimmte Charaktere vorstellen, und daß eben, indem diese durchgeführt werden, die Verwickelung gleichsam aus sich selbst herauswächst. Wäre der Knecht nicht so pfiffig,

der Kaufmann nicht so einfältig, der Jurist nicht so betrügerisch gewandt, so fiele die ganze Intrigue zusammen, und das Spiel hätte keinen Inhalt mehr.

Man betrachte sich aber die Sache näher. Dummheit und Geriebenheit stehn sich bei allen Nationen gegenüber, und der Volkswitz übt sich an diesem Contraste; in jedem Lande aber manifestiren sich diese Eigenschaften anders. Ein pfiffiger Franzose, ein schlauer Italiener, ein verschmitzter Grieche sind verschiedene Leute, und ihre Gegenfüßler nicht minder. Eulenspiegel, oder sein Vorgänger der Pfaffe Amis, enthalten wohl ein Compendium dessen, was in Deutschland auf dem Felde lustigen Betruges in die Aehren schoß, aber man suche unter ihren Abenteuern nach einem Schwanke, der dem in unsern Lustspielen behandelten auch nur ähnlich wäre. Der Knecht, der seinen Herrn anführt, den Kaufmann verwirrt, den Richter verblendet und Juristen überlistet, und dies alles durch eine geniale Geschicklichkeit und Zungenfertigkeit (die freilich nur angedeutet ist), gleichsam aus bloßem Vergnügen an seinen Fähigkeiten, nicht um die lumpigen acht Goldstücke, sondern um seiner Virtuosität einmal etwas rechtes aufzugeben, weil es ihn in den Fingern juckte, solch ein Charakter hat nichts von deutscher Anführerei an sich. Die Geschichte im Pfaffen Amis, wo er dem Maurer verspricht, ihn zum Bischof machen zu wollen, wenn er immer nur „de ist, de ist" antwortete, klingt an das „ble" und „weiw" des Knechtes an, aber wie grob ist hier alles angelegt, und wie plump läuft es aus. Bei uns äußert sich die ausgelassenen Natur des gemeinen Volkes stets so, daß ein handgreifliches Objekt vorhanden sein muß, das den Sündenbock abgibt; soll einer in den Dr— geworfen werden, so ist die Hauptsache, daß er bis über die Ohren drinstecke, und es kommt nicht viel darauf an, ob man ihm mehr oder weniger künstlich ein Bein gestellt habe, damit er zum Falle komme.

Wohin ich hinaus möchte, will ich sagen. Ich möchte beweisen, daß den beiden Spielen ein fremdes Original zu Grunde liege. Und zwar nicht eine fremde Fabel, sondern ein fremdes Theaterstück, das sie, ihrem beschränkten Standpunkte nach, obendrein schlecht benutzten, mißverstanden und verdarben. Wie die Stücke sich unter sich verhalten, weiß ich nicht, vielleicht ist das

Luzerner Stück nur eine abgekürzte Abschrift eines andern, und dieses ward von Reuchlin benutzt, oder sie schöpften beide aus derselben fremden Quelle: hierüber wage ich keine Vermuthung auszusprechen. Nehmen wir aber ein fremdes Original an, so bleibt eins wieder unbegreiflich, warum ward nur der Plan benutzt und der Dialog nicht ebenfalls? warum ist jener so vortrefflich, dieser so dürftig, warum findet sich in ihm auch nicht ein Wort, das auf eine Uebersetzung oder Entlehnung hindeutete? Der Dialog ist im Inhalt und Ausdruck ganz deutsch; bei Reuchlin, wenn er das nicht ist, überhaupt ohne eine bestimmte Färbung.

Auf diese Fragen läßt sich jedoch antworten, und zwar soll es der alte Goldoni thun, der in seinen Memoiren (II. 192. Paris 1787) folgendermaßen schreibt:

„Die Komödie, die von jeher das Lieblingsschauspiel der gebildeten Völker gewesen ist, hatte dasselbe Schicksal wie die Künste und Wissenschaften und wurde, als das römische Reich zertrümmerte und die Literatur verfiel, mit begraben.

„Indessen war der Trieb zur Komödie bei den Italienern nicht ganz erstickt. Die ersten, die an einer Wiederbelebung arbeiteten, waren, da sie in einem Jahrhundert der Unwissenheit keine befähigte Schriftsteller fanden, kühn genug, Pläne zu entwerfen, dieselben in Akte und Scenen zu theilen, und die Einfälle, Gedanken und Scherze, über die sie sich vorher verständigt hatten, aus dem Stegreif hinzuzufügen.

„Diejenigen, welche lesen konnten (und das waren weder die Großen, noch die Reichen), bemerkten, daß in den Komödien des Plautus und Terenz immer hinter das Licht geführte Väter, ausschweifende Söhne, verliebte Mädchen, spitzbübische Diener und verführte Dienerinnen vorkamen, und indem sie die verschiedenen Ländchen Italiens durchmusterten, nahmen sie die Väter aus Venedig und Bologna, die Diener aus Bergamo, die Liebhaber, die Liebhaberinnen und die Zofen aus den römischen Staaten und Toscana.

„Man darf hierüber keinen schriftlichen Beweis erwarten, da von einer Zeit die Rede ist, wo man n i c h t schrieb; allein ich habe doch einen Beweis für meine Behauptung: der Pantalon

ist immer ein Venetianer gewesen, der Doctor immer von Bologna, der Brighella und der Harlekin immer aus Bergamo. Die Schauspieler haben also aus diesen Orten die komischen Personen genommen, die man die vier Masken der italienischen Komödie nennt.

„Diese Behauptung beruht keineswegs auf meiner Einbildung. Ich besitze ein sehr gut erhaltenes, in Pergament gebundenes Manuscript des funfzehnten Jahrhunderts, das 120 Süjets oder Skizzen (canevas) von italienischen Stücken, die man comedie dell' arte nennt, enthält, und in denen die Träger des Komischen immer Pantalon, ein Kaufmann aus Venedig, der Doctor ein Rechtsgelehrter aus Bologna, Brighella und Harlek in Bergameser Bedienten sind, der erste ist ein feiner Bursche, der andere tölpisch. Ihr Alter und ihre fortdauernde Existenz beweisen ihre Herkunft.

„Was ihre Bestimmung betrifft, so haben Pantalon nnd der Doctor, welche bei den Italienern die beiden Alten heißen, die Rollen der Väter und die übrigen Mantelrollen.

„Der erste ist ein Kaufmann. Er hat immer die alte venetianische Tracht behalten; der schwarze Rock und die wollene Mütze sind in Venedig noch üblich; die rothe Weste, die engen Beinkleider; die rothen Strümpfe u. s. w.

„Der zweite Alte, der Doctor, wurde aus dem Stande der Rechtsgelehrten genommen, um dem Kaufmanne einen Gelehrten gegenüberzustellen, und man nahm ihn aus Bologna, weil dort eine Universität war.

„Brighella und Harlekin, in Italien die beiden Zani genannt, hat man aus Bergamo genommen, weil der erste ungemein behende, der zweite völlig tölpisch ist und man diese beiden Extreme unter dem Volke nirgends anders als dort antrifft.

„Brighella stellt den intriguanten, abgefeimten, spitzbübischen Bedienten vor, er trägt eine Art Livree, ist gebräunt u. s. w."

Sind unser Knecht, Kaufmann, Jurist, nicht Brighella, Pantalon und der Bolognesische Doctor? Mir scheint die Uebereinstimmung schlagend zu sein. Die in Italien übliche alleinige Aufzeichnung des Scenarium's, wobei es der Gewandtheit der Schauspieler überlassen blieb, den Dialog zu erfinden, erklärt auf das natürlichste, warum den deutschen Autoren kein Dialog

zu Gebote stand, den sie hätten übersetzen können. Nun scheinen auch der Name des Juristen bei Reuchlin, Petrucius, und die Rolle des Sternsehers, die in einem der ältesten und besten italienischen Lustspiele ganz ähnlich vorkommt, in der Calandria des Bibiena, einige Beziehung zu unsrer Frage zu gewinnen.

Von dem Pergamentbande Goldoni's habe ich nirgends etwas entdecken können, wie überhaupt keinen Canevas, der so weit zurückginge, wie der in den beiden Spielen versteckt liegende. Was wir haben, geht nicht über das 16. Jahrhundert zurück, obgleich schon im 15. überall Comödie gespielt ward. Auch von diesem Plane ist jede Spur verloren, ich habe nichts gefunden, als einige ihm an Einfachheit und überraschendem Ende verwandte, die ihn aber nicht erreichen. Doch gibt es viele Scenen, die den hier vorkommenden sehr ähnlich sind, und da diese Canevas stets zerrissen und anders zusammengesetzt wurden, ist der Untergang einer solchen Composition wohl erklären.

Jeder Schauspieler spielte damals in einer bestimmten Maske und nur in dieser. Mit derselben waren von vorn herein eine Anzahl von effektvollen Scenen verbunden. Die italienische Comödie besteht aus einer Reihenfolge von Situationen, in denen die gegebenen Masken sich so vorheilhaft als möglich zeigen: so hängt der Inhalt eines Stücks von den jedesmaligen Kräften der Schauspieler ab, die sich zusammenfanden. Darüber, wie solche Situationen verschleppt wurden und an fremden Orten wieder auftauchten, sind noch interessante Studien zu machen. Ich glaube, daß Shakespeare nicht nur italienische Novellen, sondern hier und da geradezu italienische Situationen und Masken vor sich gehabt hat.

Daß übrigens das italienische Stück, von dem wir reden, in der That kaum mehr vorhanden sein dürfte, läßt sich auch aus dem Stillschweigen schließen, welches darüber in der französischen Literatur herrscht. Bei der Farce des Advokaten Pathelin nämlich, deren Quellen man auf das sorgfältigste zu erforschen bemüht war, und die ebenfalls auf dieses Stück hinweisen, wird nirgends auf das italienische Urbild hingewiesen.

Der älteste Druck dieses Lustspieles geht auf das Jahr 1474 zurück (Vorrede der Pariser Ausgabe von 1723), man schreibt sie verschiedenen Autoren zu, keinem aber mit Sicherheit. Einige führen

nach Beauchamps Vermuthung (die er selbst als nichts besseres gibt), Pierre Blanchet als ihren Verfasser an, allein dem widersprechen schon die Jahreszahlen; Blanchet ward erst 1459 geboren.

Immerhin will ich von Jehan Bouchet's Epitaphium hierher setzen, was Beauchamp (recherches sur le théâtre français) daraus anführt, weil es den Kreiß andeutet, in welchem die Farce wahrscheinlich entstand und zu Hause war.

Cy gît dessoutz ce lapideux cachet,
le corps de feu maître Pierre Blanchet,
en son vivant poëte satyrique
hardy sans lettre (?) et fort joyeulx comique
lui jeune estant, il suyvit le palais
et composait souvent rondeaux et laiz
faiset jouer sur echaffault bazoche
et y jouait par grand art, sans reproche.

Es war also einer von den clerqs de la Bazoche, ein Mitglied der großen Juristen-Vereinigung, welche nach ihren Rechten dreimal im Jahre öffentlichen Umzug hielt und dabei Schauspiele zum Besten gab. Im Schooße dieser Genossenschaft, so wie in einer andern, la Sottise genannt, welcher ein prince des sots vorstand, bildete sich die französische Comödie zuerst, und da auch ohne Zweifel die Farce Pathelin.

Akt- und Sceneneintheilung fehlten. Die Personen waren, wie das damals überall üblich gewesen zu sein scheint, alle auf der Bühne anwesend und traten nicht auf und ab, sondern vor und zurück.

Meister Pierre, der Advokat, beklagt sich bei seinem Weibe Guillemette, er möge anfangen, was er wolle, sie kämen immer mehr zurück. Ihre Kleider wären zerrissen, er müsse Tuch herbeischaffen. So tritt er an den Laden des Tuchhändlers Guillaume Joceaume und beginnt mit demselben ein Gespräch, in welchem er ihn mit den weitesten Umschweifen bewegt, ihm ein Stück Tuch auf Credit zu geben, das er unter den Mantel nimmt und abgeht. Dies Gespräch ist sehr lang und meisterhaft. Der Tuchhändler, ein vorsichtiger Mann, will sich auf nichts einlassen, allein die Suade des Advokaten ist so bezaubernd, daß er förm-

lich mit offenen Augen in die Garne läuft. Pathelin lädt ihn beim Abschluß des Geschäfts zu einer gebratenen Gans ein.

Er zeigt seiner Frau die gewonnene Beute, setzt sie in Erstaunen und beredet mit ihr weitere Maßregeln. Der Tuchhändler kommt zum Mittagessen, nach dessen Schlusse er das Geld erhalten sollte, aber die Frau behauptet, sie wisse von nichts, ihr Mann läge schon seit sechs Wochen krank und könne kein Glied rühren. Joceaume bestreitet das, sie bittet ihn, leiser zu reden, schreit aber selbst wie toll. Er spricht von der Gans, zu der er eingeladen sei, sie von der Krankheit ihres Mannes. Pathelin stöhnt dazwischen und phantasirt über den Zustand seiner Verdauung, indem er den Tuchhändler für den Arzt ansieht. Dies ist unwiderstehlich komisch. Nun wird der Kaufmann allmählig irre und geht ab. Kaum ist er fort, so wird Pathelin gesund und beräth sich mit seiner Frau; da kommt Joceaume zurück, und er fällt sogleich in das Delirium. Er geberdet sich nun wie ein Rasender und fängt an, Limousin zu reden, wo dann die arme Guillemette dem Tuchhändler erklärt, ihres Mannes Tante sei aus jener Provinz; dann geht er in den pikardischen Dialekt über: seine Mutter sei aus der Pikardie; dann spricht er normannisch: sein Schulmeister sei aus der Normandie gewesen; bretagnisch: seine Großmutter väterlicher Seite sei eine Bretonne; endlich lateinisch. Als die Frau das hört, schreit sie, es wäre am Letzten mit ihm. Dem Kaufmann wird angst, er hält es für besser, das Feld zu räumen, gibt zu, der Teufel könne in Pathelin's Gestalt bei ihm gewesen sein, und wer das Tuch hätte, solle es behalten, er mache keinen Anspruch mehr darauf.

Pathelin freut sich mit seiner Guillemette, ihn so gut beschuppt zu haben. Nun tritt der Kaufmann zornig wieder auf; jedermann verringere ihm sein Gut und seine Habe, jetzt komme sein Schäfer und behaupte, daß ihm die besten Schafe aus der Heerde geraubt wären. Er wolle ihn aber verklagen, und das solle ihm die verlorenen Ellen Tuch wieder einbringen. Pathelin übernimmt des Schäfers Sache und instruirt ihn, alles mit „ble" zu beantworten. (So auch bei Reuchlin; beim Luzerner Spiel „weiw"). Vor Gericht setzt sich der Advokat etwas abseits; der Kaufmann sagt, sein Advokat würde gleich kommen, weil aber der Richter Eile hat, hebt er selbst an und setzt seine Sache auseinander.

Pathelin hält währenddem die Hände vor das Gesicht und behauptet auf Befragen des Richters, Zahnweh zu haben. Allein der Kaufmann erkennt ihn und verlangt von ihm die Bezahlung des Tuches. Davon weiß der Richter natürlich kein Wort, auch Pathelin stellt sich so und versteht es, den armen Tuchhändler dermaßen zn verwirren, daß dieser bei seiner Anklage die getödteten Hämmel und die gestohlenen Ellen Tuch durcheinader wirft, sich in seinen Reden verwickelt und endlich, während der Schäfer, den Taubstummen spielend, nichts als sein „ble" dazwischen antwortet, so irre wird, daß ihn der Richter als verrückt abweist, den Schäfer absolvirt, und abgehend Pathelin noch zum Mittagsessen einlädt. Dieser dankt und verlangt den bedungenen Lohn vom Schäfer, worauf er denn auch mit „ble" und weiter nichts bedient wird und zornig abgeht.

Die Scene vor Gericht in ihrer unübertrefflichen Durchführung sichert der Farce den höchsten Rang in der komischen Dichtung. Die beiden deutschen Stücke entbehren ihrer, doch scheint sie, wenn auch anders herbeigeführt, dem italienischen Stücke nicht fremd gewesen zu sein. Wir erinnern uns, daß der Knecht den Kaufmann, der ihn zur Rede setzen will, dahin verlockt, ihm Injurien zu sagen, worauf er der Kläger wird, statt als Angeklagter aufzutreten. Dieser Umstand bleibt in den Gerichtsscenen ganz unerwähnt, da aber das französische Stück vorhanden ist, wird uns die Art angedeutet, wie er in dem von uns supponirten italienischen Lustspiele wahrscheinlich benutzt wurde. Wir ersehen daraus auch wieder, wie der Luzerner Poet und Reuchlin ihre Originale schlecht kopirten, oder, genauer gesagt, die Angaben des fremden Scenariums falsch verstanden und die Scene schlecht ausfüllten.

Die Farce Pathelin aber zeigt glänzend, wie die Ausführung des Dialogs gute Situationen hebt und ihnen vollen, ja überfließenden Inhalt verleiht, sobald die rechte Hand die Arbeit unterninmt. Dieselbe ist in jeder Beziehung musterhaft, der größte theatralische Dichter würde sie nicht geläufiger, witziger, geistreicher zu Ende bringen. Ohne gedrängt zu sein, enthält sie dennoch kein überflüssiges Wort, es scheint, als wäre alles hineingepfropft was in der Sphäre, in welcher sie sich bewegt, nur

Lächerliches aufzutreiben war. Vielleicht war sie in ihrer ersten Gestalt magerer und erst das öftere Wiederholen führte ihr nach und nach die vielen Beobachtungen zu, welche die Juristen zu machen Gelegenheit fanden und in ihr niederlegten. So ward der Name des Erfinders vergessen, jedermann hatte Theil an ihr, und man betrachtete sie als ein Gemeingut der Genossenschaft. Alle andern Farcen der ältesten französischen Bühne, soweit ich sie kenne, halten den Vergleich mit ihr nicht aus, und darin gleicht sie also den deutschen Stücken, die trotz ihrer armseligen Arbeit weit über die zeitgleichen Spiele zu stellen sind.

Das aus der Vergleichung der beiden deutschen und dieses französischen Stückes entspringende Resulat ist folgendes.

Das französische Stück als das ältere enthält die Elemente der deutschen, ohne daß dieser direkt aus ihm herzuleiten wäre. Allen Dreien scheint vielmehr eine unbekannte italienische comedia dell' arte zu Grunde zu liegen.

Ich lasse noch einige Notizen folgen. Henno ist von Hans Sachs ins Deutsche übersetzt worden und erleichtert so den Vergleich mit den andern Stücken des Dichters. Eine viel schlechtere Uebersetzung des M. Gregor Wagener (F. a. O. 1547) nennt Gervinus eine Bearbeitung des Luzerner Spiels; dies ist wohl nur ein Versehen. Der französische Pathelin ist öfter herausgegeben. Brueyis machte aus ihm ein Lustspiel mit einer Liebesintrigue, das auch bei uns gegeben ward; Lessing bespricht dasselbe in der Hamburgischen Dramaturgie. Eine ebenfalls alte Farce, Pathelin's Testament, mit guten aber oft unsauberen Wendungen, hat mit der hier besprochenen nichts gemein.

II.

Das Theater des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig,

zu Wolfenbüttel.

1856.

Der litterarische Verein zu Stuttgart hat die Theaterstücke des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig neu herausgegeben. Wie die Fastnachtsspiele die älteste Form der deutschen Bühnenlitteratur repräsentiren, so läßt sich in diesen Werken ihre weitere Entwicklung erkennen. Eine dritte Stufe nationaler Fortbildung haben wir nicht. Opitz, Gryphius und die andern, deren Namen sammt den Titeln ihrer Werke oft wiederholt werden, bauten nicht in organischer Weise weiter, sondern ahmen das Fremde nach, ohne in dramatischer Conception oder theatralischer Darstellung Eigenthümlichkeit zu besitzen. Ihre Zeit war es, wo in Italien, Spanien, Frankreich und England die Cultur des sechszehnten Jahrhunderts in natürlichem Wachsthume fortblühte, während in Deutschland Krieg und Verwüstung auf den Gemüthern lastend, Kunst und Litteratur darniederhielten. Die wiederbeginnenden Friedenszeiten aber brachten die Herrschaft der französischen Politik und Sprache, welche den Boden überschwemmte ohne ihn zu befruchten. Als dann endlich unser geistiges Leben sich neu zu einiger Selbstständigkeit erhob, und, statt blind nachzuahmen, sich frei an Frankreichs übermächtige Bildung anzulehnen versuchte, war in diesem Lande der lebendige Trieb dramatischer Produktivität im Erlöschen.

Diderot's Neuerungen konnten weder in seinem Vaterlande eine neue Bühne, noch bei uns durch Lessing, welcher sie in sich aufnahm, ein populäres Theater schaffen. Schiller und Goethe gehörten keiner Schule an und bildeten keine. Nachdem letzterer so viel für das Theater gethan und geschrieben, schloß er seine Laufbahn mit der durch ihre Aufstellung fast bejahten Frage, ob in Deutschland überhaupt eine Tragödie möglich sei.

Von der Gegenwart ist schwer zu reden. Seit einigen Jahren ist in dem Leben der Völker eine Umwandlung vorgegangen, deren Folgen Niemand berechnen oder nur durch Ahnung bestimmen kann. Die Aenderungen politischer Verhältnisse, durch welche die Völker in sich total andere Werthe erhalten haben, die Erfindungen, durch welche die körperliche Entfernung beinahe, die geistige ganz aufgehoben ist, so daß der Mittheilung des Gedankens eine allumfassende Ausdehnung gegeben wird, der Drang, zu handeln und nicht zu ruhen, der in den Gemüthern erwachte, alles dieß muß auf die Litteratur den größten Einfluß ausüben. Die ersten Anzeichen liegen bereits offen da. Und weil das Theater eine unzerstörbare Mitgabe aller Völker in allen Zeiten war, so nehmen wir an, daß sich auch auf der Bühne die neue Gestaltung des öffentlichsten Lebens zu erkennen geben werde.

Alle Völker haben ihre Theater, wie sie ihre eigene Sprache, ihre Sitten und ihre Waffen besitzen. Das Theater in diesem allgemeinsten Sinne versteht sich von selbst, wie sich Religion, Poesie, Krieg, Gastmähler, Hochzeiten und Leichenfeierlichkeiten von selbst verstehn. Es gehört zu den Elementen unserer Existenz und wird bestehen so lange die Menschheit unter den Bedingungen fortlebt, unter denen sie uns bisher die Geschichte kennen lehrte. Es ist ein sonderbares Bedürfniß der menschlichen Natur, daß wir uns zuweilen darin gefallen, das nicht zu sein, was wir alle Tage sind, und daß wir einen Genuß darin finden, künstlich zu einer fremden Persönlichkeit unter fremden Verhältnissen zu werden. Die wilden Tänze der Indianer, die sich zu Ungeheuern herausputzen, und unsere Maskeraden, wo jeder sich an sich selbst und an den andern erfreut, weil der Schein einen jeden plötzlich völlig anders auftreten läßt, als er gewöhnlich einhergeht, haben denselben Trieb zum Ursprunge. Er findet sich bei den Kindern wie

bei den ernsten Männern. Seine roheste Form sind bloße Verkleidungen, seine ausgebildetste das Theater, ein Erzeugniß wachsender Cultur und geistiger Entwicklung, dessen Erscheinen bei keinem Volke ausblieb, sobald es im edleren Sinne ein Volk zu werden begann.

Das Drama als eine Form der Poesie ist seine höchste Blüthe. In ihm entsprechen die handelnden Personen den Idealen des Zuschauers. Unbewußt tritt er an ihre Stelle. Sie werden zu Repräsentanten seiner eignen Gefühle. Was sie sagen und thun, entspricht den höchsten Anforderungen dessen, der entzückt ist, sich im Geiste gleichsam zur Theilhaberschaft an solchem Handeln, solchen Gedanken fortreißen zu lassen; angefüllt von einer fremden Macht ein anderer als sonst zu sein und so sich selber zu bewundern.

Er weiß, daß das, was vor seinen Augen geschieht, keine Wirklichkeit, sondern nur ein symbolischer Vorgang ist. Wäre das nicht der Fall, nähme er als Zuschauer, körperlich Antheil an diesen Conflikten, so würden plötzlich eine Menge egoistischer Nebengefühle ihn durchkreuzen, ihn kälter machen und vielleicht ganz anders denken lassen, als die Heroen, denen er seinen Beifall zuruft. Allein ferne davon, gibt er sich sorglos dem Zauber des Schauspiels hin und wird, emporgerissen in eine höhere Sphäre, vor sich selbst mit dem edelsten Respekte erfüllt; alle diese Thaten erscheinen ihm leicht, und er hätte selbst nicht anders gehandelt.

Hierin liegen die Ursachen, aus denen ein dramatischer Dichter populär werden kann. Schiller trug das allgemeine Gefühl seiner Zeit in großer Stärke in sich, tränkte mit ihm seine Werke und berauschte das Publikum. Dennoch kam er niemals mit dem ganzen Volke in die rechte, unmittelbare Berührung, sondern nur mit dem gebildeten Publikum seiner Zeit, das freilich damals das ganze Volk repräsentirte. Shakespeare lebte in London, Corneille in Paris, Calderon und Lope in Madrid, Schiller aber abseits in einer kleinen Stadt, deren stagnirendes Dasein er nur zu sehr empfand. Werden wir erst einmal eine wirkliche Hauptstadt von Deutschland haben, dann werden auch unsere dramatischen Dichter nicht ausbleiben. Goethe's Thätigkeit blieb aus an-

deren Gründen unwirksam. Er stand zu hoch über der Masse. Er brachte Gefühle und Thatsachen auf die Bühne, wie sie sich nur unter wenigen ereignen konnten. Er wendet sich an ein höheres Publikum, das ihn versteht und das er begeistert, ohne es zu betäuben. Bei seinen Dichtungen tritt die höchste Stufe des Genusses an dramatischer Kunst ein: daß wir der Darstellung sogar entbehren können, und einsam, allein in der geistigen Region des Daseins ein Verlangen unserer Seele befriedigen, welches bei seinen ersten Anfängen so völlig im Gegentheil sein Genügen fand.

Viele gibt es, welche nie mehr ein Schauspielhaus betreten, gewiß aber keinen, der an der dramatischen Litteratur seines Landes nicht den größten Antheil nähme und die Vervollkommnung des Theaters als etwas wünschenswerthes anerkennte. Das Drama ist die lockendste Form für die dichterische Kraft der ersten Jugend. Daß ein junger Mensch von poetischem Talente mit einem Drama in die Welt trete, ist fast allgemein geworden. Manuscripte von Theaterwerken sprossen immer neu auf und erschrecken die Buchhändler. Auch glaubt sich ein jeder berechtigt, ein Drama zu schreiben, sicherlich, eins zu beurtheilen. Sie betrachten es gar nicht als eine Angelegenheit, welche ins Gebiet der Poesie gehört, sondern als ein persönliches Recht. Leute, welche niemals von sich behaupten würden, daß sie Dichter seien und gute Verse machen könnten, sprechen davon, daß sie ein Drama schreiben wollten oder zu schreiben im Stande wären wenn sie wollten, als sei das ein Akt der allgemeinen Lebensthätigkeit bei einem gebildeten Menschen. Und wenn die Arbeit fertig ist, dringen sie auf Anerkennung und Darstellung, während dieselben Autoren, wenn sie sich in lyrischer und epischer Dichtung versucht hätten, verschämt und abwartend aufgetreten wären. Das Recht, ein Drama zu schreiben, es aufgeführt zu sehen und sich im Allgemeinen am Geschick des Theaters zu betheiligen, wird fast wie ein politisches Recht betrachtet, das jedem freien Staatsbürger zusteht, und die Pflicht der Intendanz, das eingereichte Werk auf die Bretter zu bringen, so ziemlich der Verpflichtung des Staates gleichgestellt, welcher diejenigen, die ihre Examina bestehen wollen, zulassen und ihnen, wenn sie sie bestanden haben, den Eintritt in die Carriere gestatten muß. —

So hat sich denn auch die Geschichtsschreibung mit Vorliebe dem Drama zugewendet. Es scheint, daß die Aufzeichnungen über die dramatischen Werke der Anfang aller Litteraturgeschichte waren, wie auch bei der ästhetischen Kunstrichtern das Drama den Mittelpunkt der Betrachtungen bildete. Auch bietet in der That das Theater allein einem Dichter die Gelegenheit dar, zu zeigen, daß er etwas gelernt habe. Kein einziger bedeutender Dramendichter ersparte sich das Studium und erreichte die Höhe, ohne Lehrjahre durchzumachen. Lyrische und epische Dichter überlassen sich viel sorgloser dem Gedanken des Augenblicks. Aber merkwürdig ist es, daß in dem großen Publikum die Meinung besteht, gerade Epos und Lyrik bedürften der Kunstfertigkeit und insbesondere dichterischer Begabung: Dramen zu schreiben, dazu gehöre nur ein Mensch und seine Begeisterung. Daß Shakespeare an seinen Stücken gearbeitet und gefeilt habe, wird nicht zugegeben. Wenige wissen überhaupt, worin auf diesem Felde die Arbeit besteht. Wer aber jemals mit großen Künstlern, einerlei, welches ihre Kunst war, in näherer Berührung stand, der wird von ihnen hören, daß Genie nichts anderes sei, als Fleiß und Ausdauer im Vollenden. „Was natürliche Anlage, was angeborenes Talent!" rief Guido Reni, „mit Mühe und Arbeit habe ich mein Können und Wissen erworben. Das kommt Niemandem im Schlafe. Jene vollkommenen Ideale sind mir nicht im Traum und in der Verzückung offenbart worden — in den antiken Statuen liegen sie, die ich länger als acht Jahre nach allen Seiten hin studirt habe, um ihre wunderbare Harmonie mir anzueignen. Diese allein that Wunder." Man sehe seine Himmelfahrt Mariä an, die wie ein himmlischer Traum uns anlächelt. Wer dächte da an Mühe und Arbeit? Wer bei Raphael's Werken? Aber man sehe dessen Studien, man sehe Beethoven's Manuscripte, man lese, wie Goethe und Schiller arbeiteten in ihren eigenen Briefen. Zu einer Kunst gehört ein ganzer Mensch und ein ganzes Leben.

In Deutschland ist bisher für die Geschichte des Dramas am wenigsten geschehen. Während in den andern Ländern ausgezeichnete Werke vorhanden waren, besaßen wir nichts. Allein es war auch wenig zu sammeln und darüber zu sagen. Gottsched's „Nöthiger Vorrath" legt Zeugniß dafür ab. In neuster Zeit beginnt

man jedoch überall, die vorhandenen Manuscripte und alten Drucke zu veröffentlichen, und wir gelangen dahin, endlich die Sachen selbst kennen zu lernen, wo wir bisher nur die Titel abschrieben. Ich habe die auf der Berliner Bibliothek befindliche dramatische Litteratur, besonders des 16. und 17. Jahrhunderts genau durchgelesen. Der Ankauf der Meusebach'schen, so wie der der Heyse'schen Bibliothek machen diese Sammlung zu einer der vollständigsten. Ich kenne den ganzen Hans Sachs, sowie Ayrer, und da die Fastnachtsspiele von Keller herausgegeben sind, darf ich wohl sagen, daß ich die Kenntniß der deutschen dramatischen Litteratur in Bausch und Bogen besitze. Die älteren Stücke sind die besseren. Die bunten Spiele, welche Sachs nicht selbst erfand: der Henno und der Streit der Pallas und Venus gehören ins 15. Jahrhundert und stehen, was Inhalt und theatralische Fassung anlangt, über seinen eignen Erfindungen. Ebenso der Hekastus. Es ist kein Fortschritt in seinen Werken bemerkbar; Ayrer ist komplicirter, steht aber geistig nicht höher; — mit einem Worte: ich bin bis auf Lessing's Zeiten nicht einer einzigen ausgezeichneten Individualität, und in den Stücken kaum einigen erträglichen Scenen begegnet. Das beste sind die Stellen, wo der Ton des gewöhnlichen Lebens glücklich durchbricht und uns zum Verständniß der vergangenen Zeiten einen lebendigen Athemzug thun läßt; merkwürdig ist vieles über Sitte und Ausdrucksweise belehrendes; des Gewinns für die Sprache habe ich hier nicht zu gedenken; und so bleibt zuletzt nur ein Punkt für mich von Wichtigkeit: der nachweisbare Zusammenhang mancher dieser Werke mit fremden, eingebrachten Gedanken, und der Vortheil, welcher für eine allgemeine vergleichende Geschichte des Dramas abfällt. Hierfür ist unser Theater eine bedeutende Fundgrube, und die Wolfenbüttler Bühne von Wichtigkeit. —

Die Anfänge des deutschen Theaters gleichen denen der andern Völker, deren vereinte Geschichte die des Mittelalters bildet, ganz und gar. In allen herrschte eine Religion, eine Sprache für die Höhergebildeten (die lateinische), und dieselbe politische Eintheilung des Volkes in Adel, Bürger, Bauern und Geistlichkeit. Die Unterschiede bestimmen sich nur in zweiter Linie nach der nationalen Eigenthümlichkeit: Stoff, Zweck und Mittel waren dieselben.

Der Clerus führte zur Verherrlichung der Kirche geistliche

Schauspiele auf. Die Bürger verliehen ihren zahlreichen Festlichkeiten durch theatralische Aufzüge größeren Pomp. Oft flossen hier geistliche und bürgerliche Feste zusammen. Auf dem Lande spielten die Bauern unter Anleitung ihrer Geistlichen. Der Adel endlich that es beiden gleich. Am blühendsten sind diese Vergnügungen in Italien gewesen.

Mit der Wiederaufnahme der classischen Studien lernte man die theatralischen Werke der Alten kennen und ahmte sie alsbald nach. In Italien zeigt sich ihr Einfluß am reinsten. Man dichtete dort ganze Reihen von Tragödien nach dem Muster des Euripides und Lustspiele nach Terenz. In den gelehrten Schulen aller Länder war die Aufführung lateinischer und griechischer Tragödien und Comödien an der Tagesordnung. Dieser Gebrauch dauert theilweise noch in unsern Zeiten fort und übte den größten Einfluß. Die Städte waren damals durch enge Mauern geschlossen. Man kam nur selten ins Freie. Jedermann kannte sich, jede Festlichkeit war so zu sagen eine öffentliche, an allen Vorfällen von nur einiger Bedeutung nahm die ganze Stadt Antheil. So fließen Schulcomödien, bürgerliche und geistliche Schauspiele bald ineinander. Die lateinischen Stücke der Schüler werden für die ungelehrten Zuschauer noch einmal deutsch wiederholt. Bürger bearbeiten sie für ihren eigenen Gebrauch, benutzen auch geistliche Stücke, kurz in der zweiten Häfte des 16. Jahrhunderts sind bei uns alle Stoffe Gemeingut geworden, und da es nicht darauf ankam, dichterische Produkte zu liefern, welche Ruhm und Unsterblichkeit, oder Tadel und Verdruß einbrachten, sondern nur für den nächsten praktischen Zweck ausreichen sollten, so griff man unbekümmert zu, wo sich das passende darbot.

Es bot sich aber geradezu Alles dar, und es findet sich kein historisches Faktum, das zu lesen, keine bürgerliche Erfahrung, die zu erleben, kein Schwank, der wiederzuerzählen war, nichts, das nicht in den Bereich der theatralischen Darstellung hineingezogen wäre. Die italienische Bühne war unerschöpflich in Ausbeutung des gewöhnlichen Lebens und stellte dessen Verwicklungen ewig neu zusammengestellt vor. Skandal jeder Art, weltlicher und geistlicher, ward in Frankreich, Deutschland und England auf offenem Markte aufgeführt. Vergleicht man das ganze Leben des 16. Jahrhunderts

mit den vorhergehenden und folgenden Zeiten, so gleicht es in seinem bunten, lebendigen Wechsel, in seinem gedrängten Verkehr, seinem Gewühl bedeutender Erscheinungen, deren Desein durch eine glänze Außenseite leuchtenden Glanz auf die Menge wirft, einem großen Schauspiele, wo alles mündlich und öffentlich vor aller Augen gethan wird.

Die italienische Bühne war die gebildetste und die fruchtbarste. Man lese das Verzeichniß der Stücke bei Riccoboni. Tragödie und Lustspiel blieben scharf geschieden, wie es auch später in Frankreich der Fall war. Die Tragödie beruht auf dem Monologe, als dem Symbole innerlicher, einsamer, bedeutender Erlebnisse, die Comödie auf der Conversation, in der sich nur der Verkehr des äußerlichen Lebens zu erkennen gibt. Dieser Unterschied ist für Italiener und Franzosen ein in der Natur des Volkes liegender, für die Engländer und uns existirt er nicht, weil unser äußeres Leben viel mehr mit dem inneren verbunden ist, mehr der Idee entspricht als bei den romanischen Völkern. Unser Drama leiht von der Tragödie die Innerlichkeit der Handlung, von der Comödie die äußere Darstellung. Es ist ein Ergebniß des germanischen Lebens, das Individuelle in der Kunst zu geben. Es ist das eigentlich moderne Drama. Denn die germanische Race trägt den Sieg davon über alle andern; die Zeiten sind vorüber, wo diese ihr gleichstanden. Das romanische Wesen hat sich erschöpft und löst sich auf. Die Geschichte der neuen Zeit ist die der germanischen Völker, ihre Litteratur wird die Welt beherrschen, wie bisher die romanische allbestimmend auftrat.

So war es in jenen Zeiten. In Frankreich spielte man die ausgelassensten, üppigsten Farcen, und war im besten Zuge, die geistlichen Spiele nach ihrer weltlichsten Seite hin auszubeuten (man brachte zum Beispiel die Martern der Heiligen in unglaublicher Natürlichkeit auf die Bühne), als 1548 ein Edikt erschien, wonach geistliche Stoffe von der Bühne ausgeschlossen wurden. Dasselbe geschah in England. Man warf sich nun aufs Mythologische, Allegorische, manierirt Antike, und es entstand jener ungeheure Mischmasch alter und neuer Bildung, welcher die Eigenthümlichkeit der litterarischen Produkte jener Zeiten ausmacht.

Die Theater begannen jetzt in ein Verhältniß zu den Höfen zu treten. Das Schauspielerhandwerk ward ein Gewerbe. Banden zogen durch das Land und traten in die Dienste der Fürsten und des Adels. Die italienischen Schauspieler sind die ältesten. Sie kommen nach Frankreich und gehen von da nach England hinüber. Ihre Schauspiele, sowie die gesammte schöne Litteratur ihres Landes begleiten sie. Man raffinirte in den Formen, denn bald mußte die früher bereitwillige Neugier künstlich gelockt werden. Das Verzeichniß von Stücken, welches Shakespeare im Hamlet dem Schauspieler in den Mund legt, ist kein Scherz, sondern Tragödie, Comödie, Historie, Pastorale, historische Pastorale, tragische Pastorale und so weiter sind bestimmte Schauspielarten, deren Titel praktische, den damaligen Bühnen geläufige Bezeichnungen abgaben.

Nicht so in Deutschland, wo einstweilen Alles beim Alten blieb. Hans Sachs dichtet bis zu seinem Ende in denselben schwerfälligen Formen weiter. Es gab keine Schauspieler, kein Theater und keine Fürsten, welche dergleichen beliebt hätten. Die Knaben spielten auf ihren Schulen, die Jünglinge auf den Universitäten, oder, wenn sie einem Gewerbe nachgingen, in den bürgerlichen Fastnachtspielen, die Männer bethätigten sich bei den städtischen Aufzügen oder bei den Turnieren. Protestantische Pfarrer und Schulmeister bildeten das Gros der deutschen Theaterdichter, oft bei ungemeiner Fruchtbarkeit. Befanden sich adlige oder fürstliche Schüler unter ihrer Zucht, so schlossen sich diese nicht aus. Ihre Väter sahen wohl zu und hatten ihre Freude daran, aber sie hielten sich keine Hofschauspieler. Die Bauern spielten auf dem Schlosse vor der Herrschaft. Der Adel half gelegentlich mit Rüstung, prächtigen Kleidern und silbernem Geschirr aus. Jörg Wickram, Dichter und Bürger zu Colmar, erwähnt es dankend in der Vorrede seines Tobias, welcher am 7. und 8. April 1550 zu Colmar aufgeführt ward. „Dieweil uns aber als gemeinen Bürgern an köstlicher Rüstung und die Kleidung großer Mangel gewesen, hat uns Euer Veste nicht wenig Steuer darzu gethan, damit wir nicht also ungerüst unser fürgenommen Spiel dürfen vollenden, daß dann eine ehrsame Gesellschaft Ew. Veste billich dankbar sein soll.“ Die Pracht, die Lust an der fröhlichen Zu-

sammenkunft, das Vergnügen, selber mitzuspielen, waren die Triebfedern. Meistens waren nicht die Zuschauer um derentwillen man spielte die Hauptpersonen, vielmehr die agirenden Personen; diejenigen sahen zu, welche vom Spiel ausgeschlossen blieben. So ist es heute noch bei Polterabenden und ähnlichen Gelegenheiten, oder bei militairischen Schauspielen, wo gewiß die Soldaten selbst den ersten Rang einnehmen.

Ein solcher Zweck des Schauspiels mußte natürlich alle Entwicklung des Gedichtes hemmen, welches Nebensache blieb. Man bedurfte einer Pause, um zu essen: es kam ein Gastmahl vor. Man verlangte derbe, deutliche Aussprüche, kräftige durchdringende Moral, leicht verständliche Begebenheiten. Damit ja ein Jeder stets wisse, was er vor Augen und Ohren habe, wurde in Beginn der Inhalt des Ganzen vorgetragen, dann meistens vor jedem Aufzuge, theilweise vor den einzelnen Scenen resumirt, was in ihnen geschehen sollte. Hierbei gab man oft religiöse Hinweise, auch schlossen die Spiele wohl mit einer Predigt, welche ihren Inhalt zum Texte nahm. Aufs eindringlichste aber wird stets die Ermahnung ausgesprochen man möge Ruhe halten im Publikum. Die scenischen Einrichtungen blieben die einfachsten. Man spielte auf dem Rathhause, in den Kirchen, auf offenem Markte oder dem Platze vor der Kirche. Was ich hier gedrängt zusammenfasse, ließe sich durch Heranziehung der einzelnen Belagstellen und Aufführung einer Menge von ausgelassenem Detail gar sehr in's Breite ausdehnen.

So standen die Dinge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Da endlich tauchen in Deutschland Schauspieler andrer Art auf. Es entstehen die ersten Hoftheater bei uns. Wir besitzen aus den Jahren 93 und 94 eine Reihe von Theaterstücken, deren Verfasser der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig ist. Er ließ dieselben zu Wolfenbüttel, seiner Residenz, von bestallten Comödianten aufführen. Bisher waren die alten Drucke selten und wenig bekannt, jetzt sind sie von Herrn Doctor Holland neu herausgegeben worden, und geben so zusammengestellt eine Art von Maaßstab ab für die Bildung des deutschen Adels und den Zustand der deutschen Sprache zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Heinrich Julius von Braunschweig folgte 1589 seinem Vater

in der Regierung. 1590 vermählte er sich in zweiter Ehe mit Elisabeth, Tochter des Königs Christian von Dänemark, eines prachtliebenden Fürsten und besondern Liebhabers des Theaters, wie wir aus einer Dedikation des gelehrten Frischlins wissen, welcher ihm eines seiner lateinischen Stücke zueignete. Der Herzog ging nach Kopenhagen, wo die Hochzeit auf das glänzendste gefeiert ward. Bei seiner Rückkehr versammelten sich in Wolfenbüttel viele Fürsten und Herren zu feierlicher Einholung. Es erneuerten sich die Festlichkeiten, und bei dieser Gelegenheit, vermuthe ich, ward die Comoedia tragica von der Susanna dargestellt. Gedruckt erschien sie zuerst 1593 zu Wolfenbüttel. Das Manuscript von des Herzogs eigner Hand ist im königlichen Archive zu Hannover befindlich. Die Susanna ist das umfangreichste, bestgeführte von allen theatralischen Werken des Autors, deren Anzahl sich auf elf beläuft.

Verschiedene Gründe machen es wahrscheinlich, daß das Stück bei der erwähnten Gelegenheit zur Aufführung kam und sogar, dafür verfaßt wurde. Aus der Anrede des Prologs sehen wir, daß eine zahlreiche Versammlung aller Stände zugegen war. Die ersten Scene, zwischen dem Vater, der Mutter der Susanna und dieser selbst enthält eine ins breiteste ausgeführte Unterweisung, wie eine junge Frau sich gegen ihren Eheherrn zu betragen habe. Sie scheint für den besondern Zweck gedichtet und steht mit dem Stücke selbst nur in losem Zusammenhange. Dies wird um so klarer, als eine zweite, ebenfalls 1593 erschienene Redaktion desselben Stückes die Scene nicht enthält, wie denn auch hier der Prolog eine andere Fassung erhalten hat, indem die weitläuftige Anrede an die Anwesenden und andere für den Moment berechnete Redensarten gestrichen sind. —

Die Susanna war ein oft bearbeiteter Stoff. Vergleiche ich die früheren Stücke mit dem vorliegenden, so stellt sich heraus, daß der Herzog das seinige keineswegs erfand, sondern vorhandenes Material benutzte. Wahrscheinlich vor allen andern die Susanna des genannten Frischlin, welche dieser für die Studenten in Tübingen lateinisch gedichtet hatte, und die bereits vor 1590 im Drucke erschienen war. Aus dem Jahre 1559 haben wir aber schon eine Bearbeitung desselben Stoffes durch Leonhard Stök-

kel, Schulmeister zu Bartfeld, und dieser wiederum gesteht in der Vorrede, daß seine Jugend sich vorgenommen, dieses Jahr die Historie von der Susanne zu handeln und ihm deßhalb etlicher Scribenten Compositionen gebracht habe. Er jedoch lasse jeden von ihnen bei seiner Würde und wolle es selbst versuchen.

Wer diese Scribenten alle gewesen, wissen wir nicht. Es existirt eine Susanne aus dem Jahre 1538 von Xystus Betulius, eine andere, 1535 gedruckt, von Paulus Rephun. Nach einer handschriftlichen Notiz im Exemplar der Berliner Bibliothek ward letztere am Sonntag vor Fastnacht 1549 auf dem Rathhause sowie 1589 auf offenem Markte, wie es scheint zu Zwickau, sehr lustig gespielt. Das Vorhandensein eines Wittenberger Nachdruckes der Rephun'schen Dichtung spricht ebenfalls dafür, daß sie vielen Anklang gefunden habe.

Daß Frischlin's Werk dem Herzoge wenigstens bekannt gewesen, läßt sich annehmen. Nicht nur, daß er als Freund der Gelehrsamkeit das Buch kaum ignoriren konnte, mußte es um so sichrer in seinen Händen sein, als Frischlin sich in Helmstädt und Braunschweig aufhielt. Daß er auch Rephun's Susanne gekannt, möchte ich glauben, da dieser selbst außer dem Wittenberger noch eines Wormser Nachdruckes erwähnt, und sich seine Dichtungen in der That vor den andern poetischen Produkten der Zeit auszeichnen. Rephun hat noch andre Stücke geschrieben. Sie sind, wenn auch nur äußerlich, mit großer Sorgfalt dem Muster nachgebildet, welches Reuchlin in seinem Henno aufgestellt hatte. Die Sprache hat etwas würdiges. In den Chören, welche die verschiedenen Aufzüge trennen, sind allerlei kunstreiche Metra zur Anwendung gebracht und selbst die Noten beigegeben. —

In der Bibel werden nur die Eltern und die Verwandten der Susanna genannt. In den vier erwähnten Stücken (das von Betulius kenne ich nicht) werden ihr dagegen Kinder angedichtet. Bei Frischlin haben diese keine Namen, bei Heinrich Julius heißen sie Rebecca und Benjamin, bei Stöckel Rahel und Benjamin, ebenso bei Rephun. Letzterer läßt noch eine Schwester der Susanna unter dem Namen Rebecca auftreten. In einem alten Zürcher Stück finden wir ein Brüderlein und Schwesterlein Susannä. Ob dies Stück, sowie das gleichfalls ohne Jahreszahl und An-

gabe des Verfassers bei König und Hergotin in Nürnberg gedruckte Spiel von der Susanna dem Herzoge bekannt gewesen, ist gleichgültig. Einzelnes scheint darauf hinzudeuten. In der Scene vor Gericht nämlich fragt Daniel den einen Alten, unter welchem Baume er Susanna gesehen habe. Er nennt eine Linde. Johan Clant (der Narr im Stücke des Heinrich Julius) macht hier den Einwurf, es stände gar keine Linde im ganzen Garten. Dasselbe antwortet Susanna in dem Nürnberger Stücke. In der Bibel steht nichts davon.

Aelter als alle diese Stücke ist ein aus dem 15. Jahrhundert handschriftlich zu Wien vorhandenes, das Leben der heiligen Ehefrau Susanna betitelt. Es ist einfacher und enthält den Keim der späteren Arbeiten. Es scheint die Aufzeichnung eines althergebrachten Schauspieles zu sein, dessen andauernde Anziehungskraft sehr natürlich ist. Eine Frau, welche falsch angeklagt soeben schimpflich verurtheilt werden soll und auf das wunderbarste gerettet wird, etwas rührenderes und im besten Sinne belehrenderes könnte kaum dem Publikum geboten werden. Hierzu tritt das Vergnügen, einer öffentlichen Gerichtssitzung beizuwohnen. Die Anklage, die Einreden, die Deliberation der Richter bis zur endlichen Steinigung der beiden Alten, bilden den eigentlichen Mittelpunkt der Sache. In der deutschen Uebersetzung des Frischlin'schen Stückes (1589 von seinem Bruder Jakob Frischlin) sind für die letzte Exekution die nöthigen Anweisungen gegeben. „Wenn man wollt die alten zween (Richter) zu Tod werfen, sichtbarlich vor dem Volk, soll man Leimen nehmen, formirt vierecket, wie ein Stein, ein Korb voll oder zween, daß der Leimen noch weich ist, also daß einer solchen Puff oder Wurf wohl erleiten mag, bis er endlich liegt als wäre er todt und endlich von dannen getragen wird." Im Nürnberger Stück wird die Vollziehung des Urtheils sogar als ein besondrer Leckerbissen für den folgenden Tag aufgehoben. Das Stück schließt mit folgenden Versen:

Erstlich ich euch noch eins sag,
Auf morgen ein gestrenger Gerichtstag
Gesetzt ist den alten zweien,
Ungefähr ein halb Stund vor dreien.
Da wird ihnen ihr Recht geschehn,

Wo ihr sie nun wollet sehen,
So kommt zeitlich für das Rathhaus,
Dann wird man die Böswicht führen aus,
Daß sie empfangen ihren verdienten Lohn,
Dem sie nach haben allzeit gestahn,
Darbei wir's jetzt bleiben lohn.

Gerichtsscenen sind eine sehr beliebte Form der Fastnachtsspiele. Der merkwürdigste Proceß auf der Bühne findet sich in dem alten Mysterium, wo Gott und der Teufel um die Seele des gefallenen Menschen streiten. Dasselbe muß seiner Zeit einen erschütternden Eindruck gemacht haben. Eine Curiosität von vielleicht rechtshistorischer Wichtigkeit ist „Ein neues weltliches Spiel, wie die bäurischen Richter einen Landsknecht unschuldig hinrichten lassen und wie es ihnen so schrecklich hernach ergangen — durch Bartholomäum Krüger von Spernberg, Stadtschreiber und Organist zu Trebbin. 1580. (Meusebach 8478; steht nicht bei Gottsched), worin die detaillirte Darstellung des Gerichtsverfahrens enthalten ist.

Heinrich Julius faßte die Susanne nicht so einfach als seine Vorgänger auf. Mit großer Gewandtheit hat er ein Zwischenspiel angebracht und mit dem Ganzen verwebt. Es treten Bauern auf, welche von den beiden Alten betrogen werden und schließlich zu ihrer Verurtheilung beitragen. Aber auch diese Erfindung ist keine selbständige und scheint Frischlin anzugehören, obgleich der Inhalt der Scenen bei ihm anderer Art ist. Vielleicht aber sah sich der Herzog zu dieser Aenderung genöthigt. So gut als er Frischlin's Werke kannte, ebenso bekannt müssen ihm die Naogeorg's gewesen sein, welcher bereits 1546 als Zwischenspiel seiner Tragödie Haman und Esther das Schicksal zweier armen Schlucker behandelt, deren Rede Frischlin in seiner Susanne copirt. Der Stoff war also schon etwas abgenutzt; Heinrich Julius eignete sich deshalb nur die Situation im allgemeinen an und änderte ihren Inhalt mit großem Geschick.

Er läßt die auftretenden Bauern in verschiedenen Dialekten reden. Aristophanes gab hierfür das erste Beispiel. Plautus ahmte ihn nach. In Italien und Frankreich benutzte man früh dies Mittel, eine komische Wirkung hervorzubringen. Der Her-

zog kam aber vielleicht wiederum durch Frischlin darauf, der in sein Stück Julius redivivus (er schrieb es lateinisch, Ayrer übersetzte es) italienische und französische Conversation einstreute.

Eine ganz neue Figur aber und zugleich die Hauptperson im Stücke des Herzogs ist der Narr Johan Clant. Jede Stadt, jedes Dorf, jede Hofhaltung hatten damals wohl ihren Narren. Wir sehen aus vielen Andeutungen, daß derselbe auch bei den Schauspielern seine Rolle hatte. Seine Anwesenheit verstand sich von selbst. Selten wird er unter den Personen aufgeführt, manchmal tritt er als Prolog auf, oder es heißt am Rande: hier sagt der Narr dies und das, oder nur: hier sagt der Narr etwas. In Wolfenbüttel aber gehörte der Narr zur Bande der Schauspieler, mischt sich nicht mehr nach Gutdünken in die Handlung als lebendes Mittelglied zwischen Bühne und Publikum, sondern hat wie die andern seine bestimmte Rolle auszufüllen.

Diese bewußte Benutzung einer komischen Figur fällt auf; bei weitem mehr jedoch, in der Susanne sowohl als in den andern Stücken des Herzogs, der dramatische Gang des Dialogs und der theatralische Aufbau der Handlung. Hierin konnte er Niemand nachahmen, denn vor ihm verstand es Keiner, so besonnen und geschickt ein Werk für die Bühne einzurichten. Selbst bei dem viel geistreichern Frischlin finden wir stets nur Conversation, nirgends theatralischen Dialog. Bei jener haben die beiden Sprechenden nur sich im Auge, bei diesem wird ein Dritter angenommen, welcher zuhört. Eins geht aus dem andern hervor und drängt vorwärts, die Scenen haben eine Spitze, der Gang der Intrigue eine Spannung. Dies Verdienst der Wolfenbüttler Stücke ist so auffallend, daß ich trotz der eigenhändigen Schrift des herzoglichen Autors, trotz den Kenntnissen, welche er besessen hat, trotz des vollständigen Mangels an einer Spur, wer etwa außer ihm die Stücke geschrieben haben könnte, zu der Ansicht geleitet werde, daß die genannten Vorzüge nicht sein Eigenthum waren, und die Vermuthung habe, es sei vielleicht irgend jemand von den Schauspielern ihm dabei behülflich gewesen, den Compositionen jenen theatralischen Anstrich zu geben, welcher von zu großer Routine zeugt, als daß ihn Heinrich Julius, auch beim größten Talente,

ohne eine lange praktische Erfahrung seinen Stücken hätte verleihen können.

Zum Beispiel nehmen wir die Unterredung der beiden verliebten Alten, mit denen der zweite Akt beginnt. Sie treffen in Susannens Garten zusammen. Wie sie sich finden, einander ausfragen, sich belügen und endlich eingestehn, was sie hierher treibe, wie sie sich schließlich zu dem gemeinsamen Verbrechen verbünden, wird zwar sehr gedehnt (auf dreizehn großen Octavseiten) vorgeführt, ist aber in seiner Art vortrefflich gearbeitet. Sie verstecken sich. Susanna von einem Knechte und zwei Mägden begleitet tritt auf. Es wäre interessant, Näheres über die scenische Einrichtung der Bühne zu wissen. Sie stellt einen Garten dar. Ferner muß Susannens Haus sichtbar sein, aus dessen Thüre sie heraustritt. Nachdem sie den Knecht fortgeschickt hat, ihrem Manne entgegen, der auf Reisen ist, und von dem sie Nachricht zu haben wünscht, fragt sie die Mägde nach der Zeit. Es sei zwei Uhr. Beklagt sich über die Hitze des Tages und beschließt unter Beistimmung der Mägde, in den Garten zu gehn und sich zu baden. Sie schickt nun Sarah, die eine, nach Haus, damit ihr Mann, wenn er etwa unvermuthens eintreffen sollte, Alles dort in Ordnung fände, mit Judith aber geht sie in den Garten und fängt an dessen schöne Bäume und Kräuter zu preisen.

Judith: bei welchem Teiche wollt ihr euch waschen?

Susanne: bei diesem da wir stehen.

Sie sendet nun auch Judith fort, um Balsam zu holen, und gibt ihr den Hauptschlüssel mit, um den Garten wohl abzuschließen, damit keiner von außen hineinkäme. Nun sagen die beiden Alten einander, es sei Zeit, loszubrechen. Diese beiden, welche sich im Gebüsche versteckt hatten, müssen also dem Zuschauer sichtbar geblieben sein. Zwischen dem Hause und dem Garten befand sich ein Raum. Des Gartens Thür ist sichtbar. Schließlich muß der Teich vorhanden gewesen sein, an dessen Rande sich die Frau entkleidet. Zu Frischlin's Susanna findet sich hier eine Note: Wann man diese Comödie spielen und halten will, muß man mitten auf dem Platz ein Gärtlein machen, mit Meyen, Gras, und ein schön Röhrbrünelein gemacht, also daß es zwo Thüren

habe und dieser ganz Aktus darinnen verricht werden soll, daß die Leut dennoch Alles hören und sehen mögen.

Susanna glaubt sich allein. „Ach was ist das eine ängstliche Hitze," beginnt sie, „wenn doch nur das Wasser ein wenig kühle wäre, ich muß es versuchen; ich will hie meine Kleider herlegen und hineinsteigen; ich denke ja, meine Magd werde die Thüre zugeschlossen haben."

Zu dieser Rede bedarf es der Anmerkung, daß alle Rollen von Männern dargestellt wurden. Susanne ward also von einem Knaben gespielt. In England traten zuerst 1529 Frauen auf dem Theater auf, die Sitte kam aus Frankreich. Demnach also hätte Shakespeare seine Julia, Ofelia, Imogen niemals von einer Frau gespielt gesehn. Noch zu Goldoni's Zeiten durfte im Bereiche des Kirchenstaates keine weibliche Rolle von einer Schauspielerin gegeben werden.

Die beiden Alten treten vor und machen ihre Anträge. Der sich entspinnende Dialog wird sehr lebhaft. Keine von den drei Personen nennt die Dinge anders als beim richtigsten Namen, so daß diese Scene vor unserm heutigen Publikum eine Unmög=keit wäre. Darin waren jene Zeiten anders als die unsern. Zuletzt springt nun der eine Richter an die linke Gartenthür, als wäre durch sie der Geliebte Susannens entsprungen, der andere eilt durch die andere rechts zum Hause und erhebt ein Geschrei, worauf dann vor dem Knechte und den Mägden die Verläumdung erhoben wird, daß sie, die beiden Alten nämlich, die Susanne mit einem jungen Gesellen belauscht und betroffen hätten.

Wie zu Ende des ersten Aufzuges treten jetzt wieder zum Schluß die Bauern auf: Conrad aus Schwaben, Clas aus Thüringen, Hans, der Sachse. Der erste schimpft auf die schlechten Wirthshäuser in der Stadt, eine Tirade, welche sich sowohl bei Frischlin als bei Naogeorg findet; Clas beklagt sich, daß er in seinem Processe kein Recht bekommen könne; Hans aber kann den Dialekt der beiden nicht verstehen, und diese noch weniger seine Sprache. Die folgenden Aufzüge enthalten die Rückkehr des Mannes, seine Verzweiflung, die der alten Eltern, die Anklage, die Verurtheilung, die Entlastung der Alten, gegen welche die Bauern und obendrein einige Bäuerinnen mit den be=

taillirtesten Anklagen auftreten. Geschickte Handhabung von Sprache und Scenerie ist das einzige, was zu rühmen bleibt, dichterischer Werth wohnt den Dingen nicht inne, weshalb ich sie nicht weitläuftiger erzählen will.

Die obenerwähnte kürzere Redaktion der Susanna ist nicht bloß eine Verringerung des Umfanges, sondern eine völlige Umarbeitung. Das Zwischenspiel bleibt fort, ebenso der ganze erste Akt; Johan Clant, der Narr, heißt hier Johan Bouschet Morio, und seine Stellung zur Intrigue ist verändert. Das Stück, dessen Hauptwerth in der ausführlichen Ausarbeitung der Scenen bestand, hat in dieser verkürzten Gestalt ein sehr reizloses Aussehen.

Die weggefallenen Bauernscenen hat der Herzog zu einem neuen Spiele zusammengefaßt, der Tragica Comödie von einem Wirthe oder Gastgeber, dessen Inhalt die Betrügereien eines Wirthes bilden, den dafür zuletzt der Teufel holt. Dr. Holland theilt die Arbeit wiederum in doppelter Gestalt mit, den alten Druck sowohl, als die bisher ungedruckte Skizze von des Herzogs eigener Hand. Der Teufel erscheint als Mann mit einem langen Talar, und sein Diener, ebenfalls ein Teufel, in einem langen Mantel hinter ihm her. Im Momente, wo er sich dem Wirthe zu erkennen gibt, wirft er die Kleider ab und nimmt die Teufelslarve vor, worauf er ihn unter gräulichem Geschrei fortführt, während Johan Bouset, der Hausknecht, (wie Leporello im Don Juan) zitternd zurückbleibt. Schließlich aber erscheint der Gastgeber noch einmal, „gar elendig angezogen, kann kaum gehen oder reden, hat zerrissene Kleider an und hat nichts heiles an seinem ganzen Leibe.“ In diesem Zustande spricht er den Epilog, in welchem er sich als warnendes Beispiel aufstellt. — Ist nun die Idee dieses Stückes wirklich nur dem Frischlin'schen oder Naogeorg'schen entlehnt, oder lag dem Herzoge vielleicht ein älteres Stück vor, dem auch die beiden Gelehrten verschuldet sind? Ich habe keine Spur davon, allein die satyrisch-komische Deutung der Wirthshausschilder, deren Embleme jedesmal als dem Reisenden verderbenbringende Zeichen erklärt werden, scheint mir auch diesen zweien nicht eigenthümlich zu sein und auf einem älteren nationalen Schwanke zu beruhen. —

In den folgenden Comödien, besonders in der von einem

Wirthe, wie er von drei Wandergesellen dreimal um die Bezahlung betrogen wird, und im Fleischhauer treten die Bauern mit ihren Dialektmißverständnissen stets wieder auf. Dem Autor wie seinem Publikum muß diese Art der Komik sehr behagt haben. So schrieb Johannes Bertensius zu Jena, des Herzogs getreuer Unterthan, eine Tragödie Hiob, eignete sie ihm zu, ließ sie in seiner Gegenwart aufführen und zeigte sich darin als einen aufmerksamen Schüler seines Herrn, dessen Compositionsmanier und Polemik gegen die bösen Wirthe nebst andern ihm zugehörige komische Wendungen er nachahmt. Doch ist das Stück in Versen geschrieben, während die des Herzogs in Prosa verfaßt sind. Es ist augenscheinlich für dilettantische Schauspieler eingerichtet, wie denn auch zwei Stücke der Wolfenbüttler Bühne nach der herrschenden Mode in Verse umgesetzt sind. Huldrich Theander versificirte die Weiberlist einer Ehebrecherin, Elias Herlicius den Vincentius Ladislaus. Dr. Holland hat beide Arbeiten mitgetheilt. —

In den Bauernscenen liegt die Kraft und Originalität des Dichters, wenn wir Heinrich Julius so nennen wollen. Auch sind diese Scenen am wenigsten theatralisch geschrieben, die wahrhaft theatralischen Scenen aber und die Intriguen kaum von des Herzogs eigener Erfindung. Mehrere seiner Stücke, deren Inhalt die listigen Schliche verliebter Frauen und ihrer Liebhaber gegen alte getäuschte Ehemänner bilden, sind nicht allein im ganzen italienischen Novellen entlehnt, sondern im einzelnen italienischen Scenarien nachgebildet. Beweisen kann ich es nicht, da mir die italienischen Stücke fehlen, allein ich stelle als Gründe meiner Behauptung folgende Beobachtungen hin.

In der Tragödie von einem Buhler und einer Buhlerin befindet sich bis auf den hineingeflickten Teufel und den Narren Johan Bouset, keine Person, welche nicht mit den in der damaligen italienischen Comödie herkömmlichen feststehenden Rollen übereinstimmte. Diese Rollen waren zuerst vier an der Zahl, les quatre masques de la comédie italienne, der Pantalon ein alter Kaufmann; der Dottore, ein pfiffiger Rechtsgelehrter; Brighella, der behende Diener; Harlequin, der täppische

Knecht. — Allmälig erweiterte sich der Kreis. Es kam dazu die Tochter des Pantalon, oder dessen junge Gemahlin, meistens Isabella genannt; deren Vertraute oder Amme, ein altes Weib; deren begünstigter Liebhaber, (gegen welchen gewöhnlich der Vater etwas einzuwenden hat, in dem Falle nämlich, daß Pantalon als Vater und nicht als Ehemann auftritt), sowie der verschmähte Liebhaber. Jeder dieser beiden hat seine Bedienten, welche beide auch wohl dem Kammermädchen der Geliebten ihrer Herren gegenüber dieselbe Rolle spielen. Als Vertrauter des Pantalon findet sich ein alter Nachbar.

Allen diesen Personen begegnen wir regelmäßig in den italienischen Comödien, wir begegnen ihnen ebenfalls in den vorliegenden Stücken, den Hauptpersonen wenigstens. Im Buhler und der Buhlerin sind sie allesammt vorhanden, bis auf den verschmähten Liebhaber (weil die Dame die Frau und nicht die Tochter ist), in der Comödie von einem Weibe und im Gallichorea (Hanrei) nur der Mann, die Frau, der Liebhaber, der Nachbar.

Die Stücke spielen ferner auf der Straße, vor dem Hause, wie dies bei den italinischen Stücken gebräuchlich war, und zwar sind alle Bühneneffecte sehr künstlich hierauf berechnet. So als der Mann durch die Hausthüre ins Haus tritt und in derselben Minute der Liebhaber zum Fenster hinausspringt.

In der Aufeinanderfolge der Scenen und in dem Wechsel der auftretenden Personen ist die italienische Routine erkenntlich.

Die bei Terenz beobachtete Regel, daß die Personen nicht alle im ersten Akte auftreten, sondern mit jedem Akte eine neue hinzukommt, wodurch das Interesse stets erneuert wird, findet sich in den italienischen Stücken der alten Zeit und auch hier beobachtet.

Endlich ein indirekter Beweis: der Verlauf der Stücke entspricht bei Heinrich Julius niemals der Intrigue, vielmehr brechen die letzten Akte auf das Ungeschickteste ab. Die untreue Frau wird vom Teufel geholt und klagt sich selbst in einer langen Rede an, damit der Zuschauer eine gute Moral mit nach Hause nehme. Der Anlage des Ganzen zufolge müßte im Gegentheil die List siegen, und der Mann geprellt werden, wie denn auch in Italien die Stücke so zu schließen pflegen. Dies ist der Hauptbeweis da=

für, daß eine feine Arbeit für ein grobes Publikum zugeschnitten ward.

Entweder also hat Heinrich Julius die italienischen Stücke, welche damals gedruckt zu haben waren, direkt benutzt, oder seine Schauspieler haben sie ihm zugetragen und er sie zu den Possen aufgestutzt, die dann seinen Namen trugen. Einen höheren Rang, als den von Possenspielen nehmen sie nicht ein. Heute geschrieben, wären sie nicht der mindesten Beachtung würdig. Den Schauspielern konnten sie nur Gelegenheit zum rohesten Spiele darbieten. Die Susanna macht allenfalls eine Ausnahme, sie ist ein vollständiges Rührstück, welches bei dem richtigen Publikum heute noch seinen Eindruck machen könnte, allein doch sehr roh gearbeitet ist.

Es fragt sich nun, woher die Schauspieler an den Hof zu Wolfenbüttel verschlagen sind. Unter welchen Umständen sie kamen, darüber wissen wir gar nichts, daß sie aber aus England kamen, dürfen wir als ausgemacht annehmen. Es ist möglich, daß sie sich von der Bande abzweigten, welche im Jahre 1585 dem Grafen Leicester nach den Niederlanden folgte, aber auch mit ihm dahin zurückkehrte. Man hat beweisen wollen, unter diesen habe sich Shakespeare befunden, ja man ist ohne allen Anhalt zur Vertheidigung der Conjectur fortgeschritten, er habe sich unter den englischen Comödianten sogar mit nach Deutschland begeben. Ich erwähne es der Curiosität wegen. Was uns zu der Annahme berechtigt, die Wolfenbüttler Schauspieler seien dieselben gewesen, welche später unter dem Namen „die englischen Comödianten" Deutschland durchzogen, und über deren erstes Auftreten in Deutschland keine Notiz vorhanden ist, sind folgende Gründe. Ein großer Theil der englischen Theaterspäße beruht auf dem Verdrehen und Mißverstehen von Worten: wir finden diese Witze in den Stücken des Herzogs gründlich ausgebeutet. Johan der Narr entschuldigt ferner sein Mißverstehen einmal mit den Worten: ick bin ein englisch man ick en son dat dutsch sprake niet wal versthan. Der letzte Grund ist der, daß einige von den Stücken des Herzogs eine auffallende Verwandtschaft mit dem englischen Theater zeigen, und daß dieselbe bei Ayrer (dessen Werke wir nach den neuesten Entdeckungen viel früher annehmen dürfen) noch mehr hervortritt. 1594 kamen die Wolfenbüttler Stücke heraus, bereits

1595 werden an anderer Stelle die Engländer erwähnt, unter den Stücken, welche sie spielen, wird die Susanna ausdrücklich genannt, es bleibt also kaum ein Zweifel dagegen, daß Heinrich Julius die englischen Comödianten nach Deutschland brachte. Ob diese jedoch bei dieser Gelegenheit ihren Weg durch die Niederlande genommen, bleibt einstweilen dahingestellt. Ebenso leicht konnte es möglich sein, daß er sie bei seinem Schwiegervater in Dänemark antraf und von dort mit sich nahm.

Ihre ferneren Schicksale sind leichter zu verfolgen. Das meiste darüber findet sich in Rommel's hessischer Geschichte und Hagen's preußischer Theatergeschichte. Beider Gelehrten Angaben habe ich nur zum Theil in den Quellen selbst nachgelesen. — Anno 1595 schreibt der Landgraf Moriz von Hessen-Cassel an seinen Agenten Lucanus nach Prag, da seine Comödianten sich mit Urlaub auf Reisen begäben, so solle er, wenn sie auch in Prag agiren wollten, solches befördern. 1597 sind sie noch in hessischen Diensten. 1602 führen sie in Ulm die Susanna auf. 1605 spielen sie zu Elbing, in demselben Jahre spielen, musiciren und springen sie in Königsberg, werden dort aber abgewiesen, weil sie schandbare Dinge vorbringen. 1606 in Rostock, erscheinen sie 1607 auf's neue in Königsberg, dürfen dort aber nur privatim spielen. 1609 sagt Moriz dem Kurfürsten von Brandenburg auf dessen Bitten zu, ihm seine Casselschen Comödianten auf vier Wochen abzulassen. Sie sollten zur Verherrlichung einer Hochzeit beitragen.

Es wäre nicht geradezu unmöglich, daß sie auch Anfangs auf dieser Reise nach Wolfenbüttel gekommen wären. Beide Herren standen auf diesem Felde in Verkehr. Moriz liebte die Musik, correspondirte über Erlangung guter Tonkünstler mit den Fuggers und Turisani und hatte besonders italienische Musiker an seinem Hofe. 1594 sendet ihm Heinrich Julius einen Lautenisten, um ihn mit einem in Cassel befindlichen zu vergleichen. Der Landgraf antwortet, jener verstände gute Motetten und Madrigale zu schlagen, dieser aber sei ein stärkerer Componist. Da Moriz jedoch erst zwei Jahre nach Heinrich Julius die Regierung antrat und sich vor 1795 die Comödianten in Cassel nicht erwähnt finden, empfing er sie wohl von dem Herzoge. Moriz war ebenfalls Verfasser von Theaterstücken, deren Titel noch vorhanden sind. Er

baute ein eigenes Theater, vielleicht das erste Hoftheater in Deutschland, und nannte es, seinem Sohne Otto zu Ehren, Ottonium. 1605 war es bereits vorhanden. Merian in seiner hessischen Typographie (1655. S. 34) nennt es sehr hoch, von Steinen, inwendig gleich einem in die Runde gebauten Schauspielplatz, ohne Säulen oder Pfeiler aufgeführt; das aber nunmehr dem Kriegswesen, eines Theils zur Soldatenkirche, andern Theils als Gießhaus gebraucht worden. 1663 stand es noch. 1696 ward das sogenannte Kunsthaus an seine Stelle gebaut.

Ich muß hier noch einen Irrthum Rommel's berichtigen. Im Jahre 1597 führt er an (II. 2. Abth. 401), schickt Landgraf Ludwig von Darmstadt dem Landgrafen Moriz die Harnische und Kleider zurück, welche ihm derselbe zur Komödie geliehen, die Graf Hans Ernst von Solms mit seiner Gesellschaft dort aufgeführt. Hierdurch aber läßt sich schwerlich folgende Behauptung rechtfertigen: „Der Landgraf unterhielt die Engländer mehrere Jahre mit großen Unkosten, während an anderen Höfen noch einzelne Unternehmer, selbst aus dem Ritter- und Grafenstande, die Turnieraufzüge nachahmend, mit eigenen Gesellschaften auftraten." Es ist möglich, daß dergleichen vorfiel, obgleich ich es nirgends erwähnt finde, aus dem oben angeführten jedoch läßt es sich nicht folgern. Gesellschaft kann hier schwerlich gleichbedeutend mit Schauspielertruppe sein.

Unter den kleinen Ausgaben des Landgrafen Moriz aus den Jahren 97 — 98 finden sich folgende Posten: Dem Ballmeister zu Reißenstein 8 Thaler. Dem Tänzer Bergmann 2 Thaler. Für Dielen zum Gerüste der Comödie 5 Thaler. Den Engländern zur Comödie 2 Thaler. Für weiße Geckskleider 4 Thaler. Ein Paar Schuhe dem Narren 4 Thaler. Einem Engländer auf die Besoldung 20 Thaler. Dem Kammermeister Heugel um die Engländer abzufertigen 300 Fl. Dem welschen Jan und seinen Bereitern zweimal, Summa 150 Thaler. Dem Kapellmeister zu Cassel 20 Thaler. Dem Tenoristen von Mecheln zur Verehrung 4 Thaler. Einem Studiosus, so in der Kapelle sich hören lassen 1 Thaler. Einem Altisten zur Zehrung nach Stuttgart 26 Thaler. Einem Componisten der E. F. D. einem Ge-

sang offirirt 1 Fl. u. s. w. 1607 wollen die Engländer, unzufrieden mit ihrem geringen Gehalte, in Cassel die letzte Comödie geben. 1612 spielen die Casselschen Comödianten in Nürnberg unter großem Zulauf mit Musik und Tänzen, nachdem sie zuerst mit 2 Trommeln und 4 Trompeten durch die Stadt gezogen. Das Entree betrug einen halben Batzen, und sollen sie viel Geld eingenommen haben. In demselben Jahre spielen sie zu Darmstadt. 1611 sind 19 Comödianten nebst 16 Musikern unter John Spencer (Jan Banser?) vom Kurfürsten von Brandenburg engagirt und spielen die Eroberung von Konstantinopel. Entlassen 1613, empfiehlt er sie dem Kurfürsten von Sachsen. In demselben Jahre führen sie das genannte Stück, in guter deutscher Sprache, zu Nürnberg auf und nehmen diesmal 6 Xr. Eintrittsgeld. Es ist die Frage, ob in dieser Zeit mehrere Banden existirten, oder ob immer dieselbe Truppe gemeint ist. Später, wenn man die alten Rechnungen der Städte mehr, als bisher geschehen ist, darauf hin durchgesehen haben wird, muß die Route der Engländer ganz offen daliegen. Vielleicht finden sich auf diesem Wege noch Andeutungen über die Stücke, welche sie spielten. Dann wird auch ihr Verhältniß zu Ayrer sich mehr aufklären. Ihre späteren Schicksale gehören nicht hierher.

Den äußerlichen Aufzug des Narren Jan finden wir in einem komischen Gedicht von 1597, betitelt des Marktschiffs Nachen, worin es von der Frankfurter Messe heißt:

Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das englische Spiel,
Davon ich hab gehört so viel,
Wie der Narr drinnen, Jan genannt,
Mit Bossen wär so excellent,
Welches ich auch bekenn' fürwahr,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Daß es kein Menschen gleich mehr sicht,
Auf tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuh' der keiner ihn nicht drückt;
In seinen Hosen noch einer hätt' Platz,
Hatt dann einen ungeheuren Latz

Sein Juppen ihn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht,
Wenn er da fängt zu löffeln an
Und dünkt sich sein ein fein Person.
Der Wursthänsel ist abgericht
Auch ziemlicher Maaßen wie man sicht;
Vertreten beid' ihr' Stelle wohl,
Den Springer man auch loben soll
Wegen seines hohen Springen
Und auch noch andrer Dingen.
Höflich ist in all' sein' Sitten
Im Tanzen und all' seinen Tritten,
Daß solch's fürwahr ein Lust, zu seh'n
Wie glatt die Hosen ihm ansteh'n.

Später wird von Musik und Saitenspiel geredet, die dabei vorkämen, und daß das Publikum mehr des Narren als des Stückes wegen hinginge. In demselben Gedicht wird der Susanna Erwähnung gethan. In einer 1615 erschienenen Nachahmung dieses Gedichtes kommen die Engländer wiederum vor. Doch scheinen sie trotz des großen Zulaufes herunter gekommen zu sein, auch verstehe es der Narr nicht mehr so gut als Jan ehemals, der sich als ein reicher Mann zurückgezogen habe.

Deutlicher als alle andere Stücke spricht des Herzogs Tragödie vom ungerathenen Sohne dafür, daß er mit dem englischen Theater bekannt war. Sie ist eine Zusammenhäufung der crassesten Mordthaten, ganz wie das zur Befriedigung des englischen Publikums nöthig war. Es kommt darin ein Knabe vor, dem auf offener Bühne der Leib aufgeschnitten wird. Der Mörder trinkt das Blut, brät das Herz auf Kohlen und frißt es auf. Schlägt seinem Vater einen Nagel in den Kopf, erwürgt seinen Vetter, schneidet seiner Mutter die Gurgel ab und findet bei einem Gelage plötzlich die Köpfe der Todten statt der Speisen auf den Schüsseln. (Macbeth.) Endlich treten alle die Gemordeten als Geister auf, (Cymbeline) machen den Mörder wahnsinnig und entführen ihn. —

Das interessanteste Zeichen aber vom Zusammenhange der Wolfenbüttler Bühne mit der gleichzeitigen Theaterkultur der übrigen

Länder finden wir im letzten der abgedruckten Stücke, der Comödie vom Vincentius Ladislaus. Es führt uns direkt auf Shakespeare hin, und der Charakter der darin auftretenden Hauptperson läßt uns sogar die gemeinsame Entstehung einiger Shakespeare'schen Figuren erkennen, die sonst wenig gemeinsames zu besitzen scheinen.

Um auf die Lustspiele zu kommen, ist es nöthig, den Auszug des Ayrerschen Stückes „Von der schönen Phänicia und Graf Tymbrus von Golisan aus Arragonien" vorauszuschicken.

Venus, die Göttin, geht ein mit bloßem Hals und Armen, hat ein fliegendes Gewand und ist gar göttisch gekleidet; ist zornig und spricht sich böse darüber aus, daß am Grafen Tymbrus ihre und ihres Sohnes Cupido Kunst zu Schanden würde. Cupido habe schon so viel Pfeile auf ihn verschossen, daß Vulkan ihm keine neue mehr schmieden wolle. Jetzt aber sei durch den König von Messina ein Tournier veranstaltet, bei welchem die schöne Phänicia erscheinen werde. In diese solle sich der Graf verlieben, dann werde sie ihn schon bändigen. Cupido geht ein, wie er gemalt wird, mit verbundenen Augen; hat einen Pfeil auf dem Bogen und tröstet seine Mutter mit der Nachricht, daß ihm sein Vater Vulkan jetzt einige unfehlbare Pfeile geschmiedet hätte, mit denen er den Grafen beschießen wolle.

Beide treten ab. Jahn geht ein, ist mit einem Pfeil, der ihm noch im Gesäß steckt, geschossen worden, hält beide Hände auf die Stelle und schreit, daß er gräuliche Schmerzen erdulde im Herzen und ohne Anne Marie nicht leben könne. Dann schimpft er auf Cupido, zieht den Pfeil aus der Wunde und betrachtet ihn. Auf das Geschrei kommt sein Herr, Gerardo, herbei. Er klagt diesem seine Noth und empfängt das Versprechen, es würde ihm geholfen werden. — Auch diese beiden entfernen sich, und es erscheint Petrus, der König, mit zwei Räthen. Das Tournier soll vor sich gehn. „Indessen geht das ganze Frauenzimmer auf die Zinnen und sieht herab." Lionito von Loneten (der alte Ritter), Lionatus (ein Alter von Adel) und Gerardo kommen. Man schlägt sich paarweise. Zum Schluß folgen alle dem Könige zum Abendtanze, Gerardo ausgenommen, welcher seine Wuth zu erkennen gibt, daß Tymbrus über alle den Sieg davongetragen. Dann verläßt auch er die Bühne, und Venus mit Cupido erschei-

nen wieder, um sich in den Hinterhalt zu legen, worauf der Tanz seinen Anfang nimmt.

Durch diese Scene wird klar, daß die Einrichtung der Bühne völlig der der englischen entsprach. Den Hintergrund schloß ein Vorhang, über ihm befand sich eine Gallerie: die Zinnen, von denen die Damen herabsahen. An der einen Seite war das Haus, durch dessen Thür alle dem Könige ins Schloß folgten, nun wird der Vorhang im Hintergrunde geöffnet, die tanzenden Paare treten durch ihn wieder auf die Bühne, welche dadurch auf die einfachste Weise zum Innern des Hauses umgestaltet wird.

Cupido schießt seinen Pfeil ab, Tymbrus empfängt ihn und beginnt von Phänicien's Schönheit entzückt zu reden. Wiederum ziehen alle mit den Musikanten an der Spitze ab, um sich zur Collation zu begeben. Venus ist mit Cupido allein. Ihre Rache, sagt sie, solle nur darin bestehen, daß Tymbrus die Phänicia auf eine unehrliche Weise begehren, sie ihm aber nicht anders als in rechtmäßiger Ehe zu Theil werden solle. Jetzt erst heißt es: actus primus, das vorgefallene war also nur die Einleitung. Gerardo tritt auf und beschwert sich über des Grafen Tymbrus hochmüthiges Betragen, den die Gnade des Königs so stolz mache. Die Kammerjungfer Anne Marie tritt auf, und er redet ihr von seines Dieners Jahn Leidenschaft. Sie weist ihn kurz ab und läßt ihn stehen. Nun erscheint der arme Jahn, welchem Gerardo vorlügt, Anne Marie sei ihm im höchsten Grade gewogen und habe ihn auf die Nacht zu sich bestellt. Der Narr voll Entzücken preist sein Glück und geht mit seinem Herrn ab. Tymbrus tritt auf und überlegt, auf welche Weise er Phänicien seine Liebe gestehen solle. Zuerst will er einen Brief schreiben, beschließt ihr dann aber eine Nachtmusik zu bringen und bei dieser Gelegenheit seine Wünsche kund zu geben. Damit geht er; Gerardo tritt wieder auf, sagt daß es Nacht sei, daß er jetzt in Anne Marien's Haus gehe, an ihrer Statt seinen Diener Jahn erwarten und ihm dann einen Kübel Wasser über den Kopf gießen wolle. Er geht; Jahn erscheint und schnalzt mit der Zunge, um seine Anwesenheit zu erkennen zu geben. Gerardo ruft ihm mit verstellter Stimme von oben herab zu, die Magd werde ihm sogleich aufthun, dann, als Jahn näher herantritt, gießt er den Kübel über ihn aus. Jahn

verschwört die Liebe und geht fort, indem er sich das Wasser abschüttelt. Sogleich kommt nun Tymbrus mit den Musikanten. Es wird ein sechs Strophen langes Lied gesungen. Alle entfernen sich.

Lionito, Phäniciens alter Vater, tritt mit seiner Frau Veracundia auf und beräth mit ihr, ob die Musik Phänicien oder deren Kammerjungfer gegolten habe. Letztere beiden erscheinen. Phänicia glaubt, Tymbrus habe ihr das Ständchen gebracht. Die Eltern verwarnen sie nun, ja nichts ohne ihr Vorwissen zu thun. Die Bühne wird wiederum leer. Tymbrus kommt und bittet wehmüthig am Fenster, man möge ihn einlassen. Phänicia entgegnet, er solle sich an ihren Vater wenden, worauf der Graf mißmuthig fortgeht.

Actus secundus. Jahn steht da und zählt Geld. Ein prager Student gibt sich für seine seelige Mutter aus und luchst ihm das Geld ab. Beide laufen fort. Tymbrus sagt, er habe Phänicien geschrieben. Nach ihm kommt sie mit dem Briefe in der Hand. Das Kammermädchen räth ihr, mit dem Grafen anzubinden, Phänicia will jedoch keine Antwort schreiben und gibt Philis den Brief, um ihn zurückzugeben. Diese richtet den Auftrag aus, läßt sich aber von Tymbrus einen zweiten Brief aufdrängen. Allein beschließt derselbe nun, die Jungfrau zu ehelichen. Er bittet Lionatus, bei Lionito um sie zu werben. Phänicia tritt mit Philis auf und gesteht ein, niemals ein schöneres Lied gelesen zu haben, als das von Tymbrus übersandte. Philis singt es ihr noch einmal vor. Es hat 6 Strophen, die erste lautet:

Ach Lieb, wie ist dein Name süß,
Wie sanft thust du einschleichen;
Wenn einer meint, du seist gewiß,
Thust du gar von ihm weichen;
Du machst groß Pein,
Die dir allein
Nachdenken und vertrauen,
Ich hab auch gewiß
Erfahren dies
Mit einer schön Jungfrauen.

Die Eltern kommen und heißen Philis eine Weile abtreten.

Sie eröffnen Phänicien Tymbrus' Antrag, und diese neigt sich in Gehorsam ihren Wünschen.

Actus tertius. Jahn prügelt den Studenten Malchus und nimmt ihm das Geld wieder ab. Gerardo tritt betrübt auf, daß Phänicia an den schönen Grafen vergeben sei. Jahn sucht ihn mit seinem eigenen Unglück bei Anne Marie zu trösten. Gerardo sendet ihn zum Gerwalt, dem Edelmanne, und dieser macht ihm folgenden Vorschlag: Jahn solle in Weibskleidern in Phänicien's Garten steigen, er selbst wolle dort mit ihm verliebt thun, als wenn Jahn Phänicia wäre, Tymbrus aber solle im Gebüsche stecken und alles mit ansehn. Dieser tritt auf und spricht aus, wie beglückt er sei. Gerwalt redet ihn an und verläumdet die Jungfrau. Tymbrus läßt sich bereden, Nachts in den Haselstauden des Gartens die Wahrheit zu ergründen. Veracundia kommt mit ihrer Tochter, der sie gute Lehren gibt. „Jetzt wird ein Lettern außer des Ausganges angelehnt" und Tymbrus steigt herunter, als wenn er über die Mauer käme. Er versteckt sich. Gerwalt und Jahn in Weibskleidern steigen ebenfalls herab, beide kosen mit einander, Tymbrus ergrimmt, und als die Bühne wieder frei geworden, erscheint sein Werber Lionatus bei Lionito und sagt in Tymbrus' Namen auf. Phänicia fällt in Ohnmacht, Lionatus hält sie für todt und geht ab. Als er gegangen, kommt Phänicia zu sich (sie wird mit Aquavit gerieben), ihr Vater beschließt jedoch, sie für todt auszugeben und ihr ein Leichenbegängniß auszurichten.

Actus quartus. Diener bringen einen Sarg, auf dessen Leichentuche geschrieben steht: „Gedächtniß der unschuldigen, edlen und tugendreichen Phänicia von Loneten seligen." Jahn tritt heran, liest das und behauptet, da er selber doch eigentlich zu Nacht Phänicia gewesen sei und hier geschrieben stände, daß Phänicia gestorben sei, so wisse er nicht, ob er todt oder lebendig sei. Er betastet sich nun und kommt zu dem Resultate, daß er lebe, worauf er abgeht. Tymbrus erscheint, angethan mit einem Klagmantel und spricht seinen Jammer aus. Gerardo, ebenso gekleidet, klagt sich an, die Ursache ihres Todes zu sein, er werde dafür gestraft werden. Der Graf fragt ihn nach der Bedeutung solcher Reden, Gerardo sagt, er solle ihm in die Kirche folgen,

da werde er ihm die Sache offenbaren. Sie gehn fort und treten gleich wieder auf. Auf das einfachste wird dadurch die Scene zur Kirche. Jahn soll Gerwalt holen; Gerardo wirft sein Schwert dem Grafen Tymbrus zu Füßen, kniet nieder, gesteht Alles und bittet um seine Strafe. Tymbrus gerührt verzeiht ihm unter der Bedingung, daß er den Eltern und der todten Jungfrau Abbitte leiste. Sie knien beide am Sarge nieder, erheben sich dann und reichen sich die Hände. Jahn kommt: Gerwalt sei entflohn. Tymbrus schwört ihm alles böse zu und geht mit Gerardo zu den Eltern ab. Im letzten Acte wird dann Tymbrus mit Phänicia neu verlobt, ohne sie jedoch zu erkennen, indem man ihn glauben läßt, daß es deren Schwester Lucilia sei, hernach erst entdeckt er die Wahrheit. Gerardo erhält die zweite Tochter, Bellaflur, zur Gemahlin. Am Ende gehn sie alle in die Kirche, und zum Schluß wird ein elf Strophen langes Lied gesungen, welches aus dem Ganzen eine Nutzanwendung für die Jungfrauen zieht. —

Zu welcher Zeit Ayrer das Stück geschrieben, wissen wir nicht, ebensowenig, woher er es nahm. Er muß aber sowohl Inhalt als Scenerie entlehnt haben, denn diejenigen seiner Stücke, welche sein völliges Eigenthum sind, belehren uns, daß er eine Composition, wie die vorliegende, nicht aus eigener Kraft hinstellen konnte. Daß dem in der That so sei, wird wahrscheinlicher durch die Uebereinstimmung des Stückes mit Shakespeare's herrlichem Lustspiele, Viel Lärmen um Nichts. Gervinus läßt den englischen Dichter den Stoff aus Bandello's Novelle hernehmen, welche indessen nur die rohesten Elemente enthält. Man wird aber bemerkt haben, daß gerade scenische Einrichtungen, wie der Tanz, das Ständchen, die Scene am Sarge in beiden Stücken auffallend zusammentreffen. Von Benedict und Beatrice steht zudem bei Bandello gar nichts, und Gervinus stellt beide als poetisches Eigenthum Shakespeare's hin. Collier führt an, daß schon 1582 eine history of Ariodante and Gineora (nach Ariost's gleichnamiger Episode) in England gespielt worden sei, hat das Stück aber nicht in Händen gehabt. Es müsse die ersten Bestandtheile von Shakespeare's Lustspiel enthalten haben. Tieck endlich führt in den Anmerkungen seiner Uebersetzung Ayrer an und findet in

Benedict's Aeußerung „Vulkan sei ein trefflicher Zimmermann" einen Anklang an die „Pfeile, welche Vulkan für Cupido schmiedet" und mit denen dieser dann Jahn und den Grafen verwundet.

Entweder arbeiteten nun Ayrer sowohl als Shakespeare jeder für sich nach der Novelle, oder die Stücke stehen untereinander in Zusammenhang. Es fragt sich dann, welches von beiden die Originalarbeit gewesen ist.

Benedict und Beatrice finden sich, wie wir sehen, in der Novelle nicht. Sie finden sich aber bei Ayrer! Der Kern dieser Nebenintrigue besteht in dem Spaße, daß man Benedict zum Glauben bringt, Beatrice sei in ihn verliebt, und ihr dasselbe von Benedict einredet. Erinnern wir uns an Jahn's erstes Abenteuer: er ist in Anne Marie verliebt, und sein Herr lügt ihm vor, daß sie seine Neigung erwiedre, worauf er dann das Wasser über den Kopf erhält. Es ist wahr, die Aehnlichkeit beider Verhältnisse ist eine sehr fernliegende, allein man halte fest, daß beide Paare in den beiden Lustspielen ursprünglich nicht zur Fabel gehören, sondern daß hier wie dort ihr Auftreten als ein äußerliches Anhängsel in das Ganze hineingearbeitet ist. Wie sollten aber zwei Autoren darauf kommen, bei Behandlung derselben Novelle ihr einen Bestandtheil zuzusetzen, der so viel Aehnliches auf beiden Seiten hat? Einstweilen allerdings nur dann, wenn man diese Aehnlichkeit zu finden und zu betonen Willens ist. Wie kommt es aber, daß beider Dichter scenische Anordnung manchmal zusammentrifft? Ahmte Ayrer den Shakespeare nach und vergröberte dessen reizendes Gewebe, travestirte er seine Charaktere so heillos und gab er allen eine so ganz andere Sprache, oder arbeitete er nach einem Stücke, das bereits vor Shakespeare auf dem englischen Theater war, und das der große Dichter ebenfalls benutzt hat? Wir kennen von beiden Stücken die Daten der Entstehung nicht, und die Frage bliebe eine ungelöste, wenn hier nicht der Vincentius Ladislaus des Herzogs von Braunschweig einträte und das Räthsel zu lösen behülflich wäre.

Ehe ich aber den Auszug dieses Stückes mittheile, muß ich noch einmal von den bereits erwähnten Masken der italienischen Comödie reden. Wir sahen unter ihnen diejenige des Liebhabers, welcher stets zurückgewiesen wird. Auf diesen armen Verschmäh-

ten häufen sich alle erdenklichen Eigenschaften, welche der hartherzigen Schönen die Berechtigung geben, ihn nicht nur abzuweisen, sondern ihm womöglich noch die schlimmsten Streiche zu spielen, und indem man mit dieser Rolle die des alten miles gloriosus, des feigen Großprahlers aus der plautinischen Comödie, in Verbindung brachte, entstand der Typus des Capitano, als der Inbegriff alles dessen, was den Italienern an einem Manne tadelnswerth erschien, so zu sagen eines nationalen Sündenbockes für die Schwächen des männlichen Geschlechtes.

Der Capitano tritt ganz im Geiste und mit der bombastischen Sprache seines antiken Vorgängers auf. Der ihm beigegebene Bediente hört ihn mit Bewundrung an, verfällt auch wohl in eine unschuldige Ironie, welche sein Herr stets großmüthig überhört. Der Capitano tritt Jedem auf das Frechste entgegen und treibt die Dinge rücksichtslos zum Bruch, sobald aber sein Gegner Miene macht, die Sache ernst zu nehmen, zieht er sich zurück und weiß auf das geschickteste einem Zusammenstoße zuvorzukommen, der ihn in die böse Verlegenheit brächte, seine ausposaunte Stärke thatsächlich zu erkennen zu geben. Ich erinnere mich einer vortrefflichen Scene, in welcher ihn sein Gegner durch die ehrenrührigsten Angriffe zwingen will, sich zu stellen, er aber Alles stets so zu drehen weiß, daß seine Würde gewahrt bleibt, daß die ärgsten Vorwürfe zu Schmeicheleien für ihn werden und er stolz seinen Degen in der Scheide läßt. Muß er ihn dennoch zuletzt ziehn, so unterliegt er natürlich, schiebt dann aber die Schuld auf allerlei Zufälle und droht mit furchtbarer Revange. Geprügelt, verhöhnt und um seine Geliebte betrogen pflegt er am Ende des Stückes dazustehn, stets aber weiß er den Kampfplatz so zu verlassen, daß er seine äußere Würde bis zum letzten Momente aufrecht hält. Entweder verzeiht er großmüthig Allen, was sie gethan, wie der Löwe der Maus, oder er droht, man werde seiner Stärke eines Tages benöthigt sein, dann aber werde er seine Hülfe versagen und den Untergang Aller ruhig mit ansehn.

Durch die spanisch-italienischen Streitigkeiten empfing der Capitano obendrein die sämmtlichen bösen Eigenschaften des Spaniers; er akklimatisirte sich in Frankreich, er trat in England auf, und nach seinem Muster bildete Shakespeare den unvergleichlichen Fal-

staff als nationales Gegenstück. Parolles im Ende gut, Alles gut, ist der ächte italienische Capitano. Die Junker Tobias und Gustav von Bleichenwang haben sich in seine Erbschaft getheilt. Armado endlich in Der Liebe Mühe ist verloren, ist der spanische Capitano, besonders wenn er zuletzt in Hektors Waffen auftritt und seinem Gegner zudonnert: beim Nordpol, ich fordre dich! Die Verhöhnung der Spanier war bei den Engländern noch von der Königin Maria her populär, als deren Gatte der spanische, katholische Philipp nach England kam. Schon zu ihren Zeiten machte man die Spanier auf dem Theater lächerlich. (Prescott. Philipp II.)

Im Jahre 1577 ließ Heinrich III. von Frankreich in Venedig Schauspieler engagiren. Die Truppe nannte sich gli comici gelosi. Sie traten zuerst in Blois auf, spielten 1588 zu Paris im Hotel de Bourbon und erhielten sich dort, trotz der Verbote des Parlamentes, welches sich der einheimischen Schauspieler annahm, bis zum Jahre 1600. Der allgemeinen Sitte zufolge spielten sie nach bloßen Plänen, wobei jeder Schauspieler seine bestimmte Rolle festhielt und das, was er zu sagen hatte, improvisirte. Die Rolle des Capitano füllte Francesco Andrieni aus. Er trat auf unter dem Namen des Capitano Spavento dell vall'inferno. Seine Frau war unter dem Namen Isabella berühmt. Nach Auflösung der Truppe zog Andrieni sich nach Pistoja zurück und verfaßte dort die Bravoure dell cap. Spavento, ein Buch, welches nichts als die Dialoge des Capitano und seines Dieners Trapparola, und in ihnen das Tollste enthält, was jemals an Bombast zusammengebracht wurde. Ich hatte die dritte Auflage von 1615 (Venedig) in Händen. Sie ist mit einem Anhang versehn. 1617 kam noch ein zweiter Theil hinzu, der freilich etwas matter ausgefallen ist, aber dennoch bewundern läßt, daß nach dem wahrhaft monströsen Unsinne des ersten Theils der Autor noch Phantasie genug hatte, eine neue Aernte zu Markt zu bringen.

Das Buch ist in raggionamenti eingetheilt. „Während du hingehst," redet im ersten der Capitano seinen Diener an, „um meine Befehle zu vollziehen, erinnere dich wohl daran, Augen und Ohren offen zu haben, denn es könnte sein, daß du einem

Helden oder Halbgotte begegnetest, der in Flammen stände und zu Asche zerglühte aus rasender Begierde, von mir Kunde zu erhalten. Sage ihm dann, daß ich der Capitano Spavento vom höllischen Thale sei, genannt der teuflische, Fürst des Ritterordens, Trismegistos, das heißt, gewaltig großer Abenteurer, mächtiger Zertrümmerer, kraftvoller Vernichter, Bändiger und Beherrscher des Weltalls, Sohn des Erdbebens und des Sturmwinds, Vater des Todes und engverbundener Genosse des Teufels im Tartarus."

Er rühmt sich darauf, Zweihundertmeilenstiefel zu besitzen; er hat einen Löwen am Schwanze emporgeschwungen und einen Ritter damit erschlagen, welcher eine Dame gefangen hielt; er hat die Tochter des Großtürken geheirathet; er hat alle berühmten Schönheiten aller Länder und Zeiten zu Geliebten gehabt; er ist seiner Mutter mit einem Satze aus dem Schooße gesprungen (man erinnere sich, wie Schellmufsky seine Geburt erzählt) und hat mit einer Donnerstimme gerufen: „io sono il capitano Spavento", daß die Frauen umher im Schrecken davonliefen; er hat einer Zauberin ihre Tochter abgekauft, welche zuerst als Stute, dann als Stier, zuletzt als Hindin zu ihrer Mutter zurückeilt, und dennoch von ihm gebändigt wird; er ist im Himmel, unter der Erde und in den Gewässern beim Triton gewesen, dessen ungeheueres Reich er beschreibt.

Schellmufsky, Don Quixote, Lazarillo de Tormes, Münchhausen, das Lügenmärchen Lucian's, alle diese Erscheinungen vereinen sich im Capitano. Er benutzt die ganze Mythologie, die Ritterromane und was sonst an abenteuerlichen Erzählungen existirt. Alles ist dem Verfasser dieses Buches so geläufig wie dem Montaigne die Geschichtsschreiber und Philosophen waren.

„Gehen wir," endet das zweite Gespräch, „vor dem Frühstück will ich dir einen Kriegsplan mittheilen, noch größer als den erstern, er soll dazu dienen, deinen Appetit zu wecken."

„Lieber Herr," antwortet Trapparola, „ich bin schon genügend hungrig, auch ohne eine pikante Sauce von eurem Geschwätz. Ihr braucht mir heute Morgen keine weiteren Gedanken zu offenbaren. Mir genügt es, zu wissen, wer ihr seid; daß ihr mit eurer Stimme den Donner erschreckt, daß die Blitze sich an euren

Augen entzünden und daß, wenn ihr eure ehrenvolle Rechte mit hochgeschwungenem Schwerte ausstreckt, die Erde sich entvölkert, um das Reich der Unterwelt zu mehren."

„So ist es sicherlich," erwiedert der Capitano. „Gehen wir also. Und um uns den Rost von den Zähnen zu bringen, wollen wir erstlich eine Suppe von Eisenfeile zu uns nehmen, mit Käse von Schießpulver, oder Arsenik, oder Rhabarber, um sie etwas milder zu machen."

„Lieber Herr, diese gute Suppe werdet ihr für Eure Person genießen, ich mich aber der Enthaltsamkeit befleißigen, und da ihr nichts andres essen wollt, muß ich mich wohl zu einem Frühstücke entschließen, obwohl heute Fasttag ist."

„Für Dich werden sich schon andere Speisen vorfinden. Gehen wir, Trapparola."

„Ja wohl, gehen wir; denn wenn wir noch länger warten, ist es Zeit zum Mittagessen."

Im dritten Gespräche ist nun von diesem die Rede und Trapparola erhält den Küchenzettel. Er soll beim Koch folgendes Potpourri bestellen: „Er nehme dazu vom Haupte des erimantischen Ebers, von den Stieren des Tasso, der Schlange des Kadmus, den Pferden des Diomedes, der Nase des Jupiter, den Gedärmen Neptun's, den Ohren Pluto's, dem Hintern des Ganymedes u. s. w." Der Diener macht Einwendungen. Spavento gibt nach und will sich nun mit einer Pastete begnügen, bestehend aus Löwenmark, Schlangengekröse und Basiliskenohren. Trapparola sagt, er möge sich erst in der lybischen Wüste zusammensuchen, was er essen wolle. Hierauf begibt sich sein Herr ganz und gar des Gedankens zu essen, und zieht es vor, nur ein Bad zu nehmen. „Wende Dich," ruft er, „und blicke aufwärts! Eile in die Badestube des Wassermanns, meines himmlischen Badewärters, er möge mich zum Baden erwarten. Er solle das Wasser mit dem Feuer des Aetna, Mongibello und Vulkan erhitzen, er solle die Thränen der Olympia, Angelica, Isabella und ihres Zerbino dazu nehmen u. s. w. Man wird, wenn man eine Weile in diesen Wust von Unsinn hineingelesen hat, von einem Gefühle von Verdrehtheit erfüllt, als wohnte man im Palaste des Prinzen von Pallagonia, den Goethe und andere beschrieben haben. Aber

diese Verzerrungen entsprachen damals dem Geschmacke des Publikums.

Der Capitano führte verschiedene Namen: Torquato, Bizarro, Thrasylogo, Sangre, Fuego, Fierabras, Metamore. Bei Gryphius heißt er Bombenspeier. Gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts verlor sich seine Rolle auf dem Theater, und zu Riccoboni's Zeiten war er ganz verschwunden. Eine seiner Prahlereien fällt mir noch ein, welche ihm Dellaporta in seiner Comödie Olympia (1589) in den Mund legt: „Ich werde diesem Spitzbuben," ruft er aus, „einen Tritt geben und ihn so hoch in die Luft spazieren lassen, daß er verhungert wieder herunter kommen soll, und wenn er einen Centner Brod mit hinauf genommen hätte."

Der Vincentius Ladislaus des Herzogs von Wolfenbüttel ist weiter nichts als eine Copie des Capitano. Es finden sich in dem Stücke theils die angeführten Wendungen, theils eine Menge von andern Schwänken, welche damals in Deutschland umgingen. so daß es der Autor auf sechs Akte ausdehnen konnte.

In der ersten Scene des ersten Aufzugs tritt „der Lakay" auf und sagt, sein neuer Herr sei seltsam und halte sich für klüger als alle übrigen. Adrian, Kammerjunker des Herzogs, redet ihn an, was er hier stände. Der Lakay: er erwarte seinen Herrn Vincentius Ladislaus, Satrapa von Mantua, für welchen er Herberge zu bestellen habe. Adrian weist ihn zur goldnen Krone. Aus dieser tritt der Wirth heraus, und die Aufnahme des Gastes wird verabredet.

Der Lakay läßt sich nun noch einmal über seinen Herrn vernehmen: „Ich weiß nicht was mein Junker für ein seltsamer Mann ist, denn damit Jedermann zum Anfang hier erfahren möge, daß er ein Narr sei, hat er seinen Namen auf einen Zettel schreiben lassen und mir befohlen, ihn an die Thür zu schlagen." Er schlägt hierauf den Zettel an, auf dem Folgendes zu lesen ist: „Vincentius Ladislaus, Satrapa von Mantua, Kämpfer zu Roß und zu Fuß, weiland des edeln und ehrenfesten, auch mannhaften und streitbaren Barbarossä bellicosi von Mantua ehelicher nachgelassener Sohn, mit seinen bei sich habenden Dienern und Pferden." Damit hat der erste Akt ein Ende.

Man vergleiche hiermit einiges aus dem ersten Akte von Shakespeare's Lustspiel. „Ist Signor Montanto (Signor Schlachtschwert übersetzt Tieck) ebenfalls aus dem Kriege zurück?" fragt Beatrice den Boten.

„Ich kenne keinen dieses Namens in der Armee, Fräulein," erwiedert er.

Leonato. „Wonach fragst Du, liebe Nichte?"

Hero. „Meine Cousine meint Signor Benedict aus Padua."

Bote. „O, der ist zurück und in besserem Humor als jemals."

Beatrice. „Er schlug seinen Zettel hier an und forderte Cupido auf einen Pfeil (flight) heraus. Und meines Onkels Narr las die Herausforderung, unterschrieb in Cupido's Namen und forderte ihn auf einen stumpfen Bolzen (bird bol). Wie viel hat er im Kriege umgebracht und aufgefressen? Oder vielmehr nur das: wie viele hat er umgebracht, denn ich, für mein Theil, versprach ihm, Alles aufzuessen, was er zu Tode brächte."

Leonato. „Wahrhaftig, Du schlägst ihn nicht hoch genug an, Beatrice, aber er wird Dir gegenüber Stand halten, darauf verlaß Dich."

Bote. „Er hat sich ausgezeichnet im Kriege, Fräulein."

Mit diesen ersten Worten des Stückes, durch welche Benedict eingeführt wird, charakterisirt ihn Beatrice als einen richtigen Capitano. Nun wird klar, was Shakespeare mit dem Zettel meinte, den Benedict anschlagen ließ. Ayrer's Comödie belehrte uns schon, was Cupido's Pfeil hier zu bedeuten habe. Auf das Lob Vulkan's als eines guten Zimmermanns wurde bereits hingewiesen. Wir sehen an denselben Stellen der Stücke dieselben Anspielungen.

Im zweiten Aufzuge zeigt sich Vincentius zum erstenmale. „Er gehet ein mit beiden Schreibern, Valerio und Balthasaro, hat eine ungarischen Rock an und einen großen Hut mit Federn auf. Geht eine Weile auf und nieder. Danach redet er seinen Schreiber an: „Domine Valeri, kommt zu uns, wir wollen Euch etwas zu verrichten in befehlich geben." Valerius thut eine große Reverenz und spricht: „Gestrenger Herr, was wollt Ihr?" Nun fährt ihn Vincentius an, ob das die richtige Anrede sei? und

sagt ihm seine langen Titel vor, welche dann Valerius demüthig nachspricht. Er wendet sich darauf an Balthasar und redet ihn in einer Weise an, welche direct an Don Armado's Umschweife erinnert: „Domine Balthasare, erhebet Euere Füße von dem heiligen Element der Erden und forschet durch das beste Kleinod, nämlich das Gesicht der Augen, mit welchen Ihr von Gott begabt und gezieret seid, aus was hochwichtigen Ursachen es herfließe, daß der Wirth, sich zu uns zu verfügen, so lange verziehen möge." Der Wirth kommt. Vincentius ignorirt ihn zuerst auf das hochmüthigste und überhört seine Anreden so lange, bis der Mann wieder fortgehen will. Hierauf nennt er ihm eine Reihe von Leckerbissen, die er zum Diner verlangt. Der Wirth zählt dagegen einige bescheidene Gerichte auf, und wird mit der Weisung fortgeschickt, für morgen besser zu sorgen. Endlich sagt Vincentius dem Schreiber, er wolle überhaupt heute nichts essen, sondern nur ein Stück Brod und einen Schluck Zimmetwasser zu sich nehmen, auch möge er für reine Laken im Bette sorgen und in der Apotheke für sein Geld Wachholder, Nägelein und Zimmetholz holen und ihm davon ein Brustfeuer machen.

Dies ist offenbar die Scene Spavento's und Trapparola, sowohl was die Titulatur als was das Essen anbelangt. Der Capitano ist stets hungrig, kommt aber nie zum Essen, es ist das einer von den Hauptzügen seiner Rolle. Ein solcher ist auch die ungeheuer geläufige Aufzählung von Gegenständen, welche zuweilen seinem Munde entströmt. In Corneille's Illusion comique entschuldigt er sich, daß er den Degen bei einer dringenden Gelegenheit in der Scheide gelassen habe. Ich mußte es thun, erklärt er, denn es wäre das furchtbarste Unglück eingetreten, wenn ich mich dazu hätte hinreißen lassen, alles hätte augenblicklich in Flammen gestanden! Nun zählt er in einem Dutzend Versen alles auf, was sich nur irgend in und an einem Hause befindet:

es hätten augenblicks Dach, Keller, Treppe, Wand,
Tisch, Fenster, Sessel, Stuhl, Kamin, Gebälk gebrannt,
Stein, Säulen, Eisenwerk, Beschläge, Schlösser, Haken,
Gips, Marmor, Blei, Cement, Bett, Kissen, Decken, Laken,
Verschläge, Küche, Stall, die Gitter und die Riegel,
Glas, Dachstuhl, Stube, Saal, Schlafkammer, Bohlen, Ziegel.

und so weiter mit unerschöpflicher Suada. Zuletzt schließt er seine Rede mit der Frage, was zu einer solchen Verwüstung seine Geliebte gesagt haben würde.

Im dritten Aufzuge schimpft der Wirth über den neuen Gast. Vincentius wird vom Herzoge an Hof befohlen. Er tritt auf in einem Schlafpelze, hat ein Gebetbuch in der Hand, geht andächtig auf- und nieder, schlägt sich vor die Brust und sagt: Domine, misereri mei. Weint, fällt, zu Boden und küßt die Erde. Einen vorübergehenden Priester redet er mit weitschweifiger Demuth an, geht dabei sogar ins Küchenlatein über und will mit ihm über Theologie disputiren. Der Priester jedoch läßt ihn stehen und geht fort. Nun macht Vincentius Toilette auf dem Theater. Im folgenden Aufzuge läßt der Herzog den Hofnarren Jan Bansor an Hof befehlen, er möge sich in seinem besten Kleide und mit seinem Regimentsprügel bewaffnet, einstellen. Im fünften Aufzuge tritt Vincentius bunt herausstaffirt bei Hofe auf. Der Narr empfängt ihn mit einer lächerlichen Begrüßung. Vincentius beginnt, Jagdgeschichten vorzutragen, der Narr weiß ihn stets zu überbieten. Man deckt die Tafel. Vincentius erzählt von dem in zwei Theile gehauenen Pferde, das wir aus Münchhausen kennen. Die Herzogin kommt, man setzt sich zum Essen nieder. Es folgt nun die Geschichte der erblindeten wilden Sau, welche an dem Schwänzchen des Ferkels geleitet ward, das sie im Maule hatte; von dem Wolfe, dem er in den Rachen fuhr und das Innere nach Außen kehrte; von den zwölf angeschossenen Kranichen, die er am Gürtel hängen hatte und die ihn durch die Luft trugen; von dem Manne, welcher die Kerne des Granatapfels mitgegessen, der ihm aus Nase und Ohren herauswuchs (Münchhausen's Hirsch mit dem Kirschbaum); von dem Fische, der das Pferd sammt dem Reiter auffraß, welcher hernach durch den geöffneten Bauch herausgaloppirte, endlich berichtet er von der Furchtbarkeit seiner Klinge. Er soll nun mit dem Narren kämpfen, und weicht aus, indem er mit allerlei Ausflüchten seine Feigheit bemäntelt, ganz wie Armado, als er fechten soll.

Es kommt Musik. Er erzählt von einer Musik, welche das Gewölbe der Kirche sprengte, wobei ein Papagei die Querpfeife blies. Er muß tanzen und stolpert, schiebt dies aber auf Nägel

im Fußboden. Endlich verliebt er sich in die schöne Angelica, die er heirathen will. — Im letzten Aufzuge beginnt er wieder mit seinen Geschichten. Von einem Rosse, das alle vier Eisen im Kothe stecken ließ, jedoch so geschickt wieder darauf sprang, daß alle Nägel frisch angezogen; es habe Eier gelegt und so weiter. Es wird ihm von Seiten Angelica's ein Brief und ein Schnupftuch überbracht. Der Herzog verheißt das Beilager noch am selbigen Abend. Der Narr bereitet das Bett, indem er ein Laken über einen Kübel voll Wasser spannen läßt. Die Braut stellt ein verkleideter Page vor. Vincentius besteigt das Lager, fällt ins Wasser und wird mit Schimpf und Schande fortgejagt, wobei er sich jedoch in ehrenvoll anständiger Würde zurückzieht. —

Wir finden also wiederum als Kern der Intrigue das Spiel, das mit einem von sich selbst übermäßig eingenommenen Menschen getrieben wird, dem man einredet, daß sich ein Mädchen in ihn verliebt habe. Hier aber haben wir das Zwischenspiel allein. Es muß demnach ein Stück existirt haben, gearbeitet nach Bandello's Novelle, mit einem Zwischenspiele, in welchem der Capitano auftritt. In diesem Stücke fanden sich noch alle Namen, wie sie Bandello angibt. Ayrer benutzte es und veränderte die Rolle des Capitano, die er dem Narren zutheilte, Heinrich Julius dagegen nahm die Partie des Capitano heraus und verfertigte, so gut er konnte, ein eigenes Lustspiel aus ihr. Shakespeare aber benutzte all dies nur als den formlosen Thon, aus dem er die herrlichen Gestalten seines Lustspiels knetete. Es ist ein Genuß, endlich auf ihn gelenkt zu werden, dessen Dichtung so hoch über dem Wuste jener handwerksmäßigen Theaterspäße steht und doch so ganz für die Bühne geschaffen ist. Was er vorfand, war nur der Mist, aus dem seine Blumen wuchsen. Wie fein hat er den liebenswürdigen Benedict aus der plumpen Hülle des Capitano erstehn lassen; wie maaßvoll seine Prahlereien mit dem Wesen eines Ehrenmannes verträglich gemacht; wie scharf treffen ihn Beatricens Spottreden und doch wie wenig kleben sie ihm an. Lustig, übermüthig im Auftreten und Gespräch wird er niemals lächerlich, so sehr er das Gelächter auf seiner Seite hat, und durch einen Scherz mit Beatricen vereinigt, gibt doch am Ende das Herz allein den Ausschlag. Shakespeare war ein Dich=

ter, der gute Herzog von Wolfenbüttel ein kraftvoller und geliebter Regent, aber was er an dramatischen Arbeiten hinterlassen hat, ist matt und werthlos in sich, muß man auch gestehen, daß seine Schauspiele neben einer Menge noch viel schlechterer den ersten Rang einnehmen. —

Dadurch, daß wir die Arbeiten aufstöbern und betrachten, welche Shakespeare zu den seinigen benutzte, ist an sich gar nichts gewonnen. Der Dichter wird um keinen Zoll besser oder schlechter, oder verständlicher dadurch. Höchstens, daß einige unklare Stellen sich daraus erläutern lassen, allein auch diese waren meistens nur in Nebendingen unklar. Der geistige Inhalt, wird sich immer dem nur ganz erschließen, der ihn am reinsten in sich aufnimmt, dem verschlossen bleiben, der ihn nicht zu erfassen versteht.

Eins aber gewinnen wir dennoch. Wir fangen an immer deutlicher einzusehen, daß Shakespeare nicht in wilder Begeisterung schrieb, sondern vorhandene Stoffe mit Bedacht umformte und die einzelnen Theile seiner Stücke ebenso verständig zu sondern als zu verbinden wußte. Man betrachte die erste Scene des Lustspiels. Wie kunstreich führt da das unscheinbarste Gespräch in das Ganze ein, wie gibt sich in wenigen Worten Beatricen's und Benedicts Charakter und das Verhältniß, in dem sie zu einander stehen. Wie schön weiß er dieses dem der Hero und Claudio's gegenüberzustellen. Wie reizend hat er den gelungenen Betrug an dem begossenen Narren in eine höhere Sphäre erhoben, und ohne ihm seinen komischen Inhalt zu nehmen, dennoch in eine so zarte Intrigue verwandelt. Wie bedacht, daß die Scene, in welcher Claudio den falschen Verdacht faßt, nicht auf der Bühne gesehen, sondern nur erzählt wird. Wie rührend endlich die Entwickelung des Ganzen.

Es ist wohl wahr: Das Verständniß eines Dichters beruht in der Gemüthstiefe dessen, der ihn auffaßt, allein durch das Studium der Kunst kann dies Verständniß in einer Weise erhöht werden, daß der, welcher sich ihm hingegeben hat, es nicht mehr entbehren kann und sich zu immer tiefergehendem Eindringen aufgefordert fühlt.

Rafael und Michelangelo.

1857.



Das Handwerk setzt ein Volk voraus, die Kunst ein Volk und einen Mann. Das Handwerk, und wenn es sich zur feinsten Geschicklichkeit steigert, ist erlernbar, die Kunst, auch wo sie in den rohesten Formen auftritt, muß angeboren sein, sie kann durch keine Anstrengung dem gegeben werden, der sie nicht von Anfang an besaß. Das Handwerk hängt am Stoffe, den es formt, und sein höchster Triumph ist, den Stoff in unendlicher Mannigfaltigkeit zu benützen und auszubeuten. Die Kunst ist ein Kind des Geistes, ihr Triumph ist, den Stoff so in der Gewalt zu haben, daß er den kleinsten Wendungen des Geistes, der sich mittheilen will, Zeichen liefert, welche sie den andern offenbar machen. Die Kunst spricht vom Geiste zum Geiste, der Stoff ist nur die Straße, die den Verkehr vermittelt.

Der Stoff aber ist beiden gemeinsam, dem Handwerke und der Kunst. Deshalb werden sie denen als dasselbe erscheinen, die den Geist nicht im Stoffe zu erkennen vermögen. Da sie aber von Kunst reden hörten und durch Studium jene Unterscheidungsgabe zu erreichen glaubten, welche ihnen die Natur versagte, aber auch nur die Natur geben kann, so gelangten sie endlich dahin, das raffinirte für die Kunst, das einfach erscheinende für das Handwerk zu halten, und da diese Leute in unsern Tagen die Mehrzahl bilden, und da ihrer Lust, stets Neues zu sehen, ein Genüge geschehen soll, so ist eine Classe von Handwerkern, denen es durch Arbeit und Studium gelang, die Symbole der wahren Kunst, die sie bei den ächten Künstlern fanden, nachzuahmen, und mit einer gewissen Geschicklichkeit den Stoff scheinbar noch schöner als diese zu behandeln, als die Zunft der Künstler proclamirt worden, während die wahren Künstler, deren einfache Gedanken nur eine einfache Form bedurften, für den Augenblick übersehen werden. Endlich aber bricht die Stimme derer, welche diese ver=

standen und bewunderten, dennoch durch, und der Ueberdruß, den die Menge bei jenen falschen Machwerken bald empfindet, bereitet ihnen nun eine nur um so glänzendere Aufnahme.

Dies ist der natürliche Gang der Dinge. Deßhalb konnte ein Bernini noch Michelangelo Bewunderung erregen, deßhalb wurden so viel wahre Künstler verkannt und die falschen leuchteten im Ruhme vorübergehender Tage, deßhalb aber blieb auch die Gerechtigkeit nicht aus, die das Aechte wieder auf seine Höhe stellte, ohne das Falsche erst herabstoßen zu müssen, denn seine eigne Schwachheit ließ es längst aus sich selber spurlos in die Tiefe sinken.

Denn der Geist lebt fort, der Stoff ist vergänglich; der Geist nimmt zu, er wächst, indem sich die Gedanken der Menschen jenem ersten schaffenden Gedanken des Künstlers anhängen, wie die Bienen an ihre Königin; der Stoff aber zehrt sich auf wie alles Aeußerliche, wie die Kleidung, die zerfällt, das Gold, das sich abnutzt, der Körper, der verwest. Nimm zwei goldne Statuen, beide eingeschmolzen und vertilgt, aber die eine ein Werk der Kunst, die andere eine Arbeit der Geschicklichkeit: diese ist spurlos verschwunden, jene ist doch einmal von Augen angeblickt worden, durch die der Geist des Künstlers in die fremde Seele drang, daß diese schöner und größer ward als vorher, und andere, denen sie mittheilte, was sie so an Reichthum empfing, wurden reicher durch sie. Die Welt ist voll von solchen unbewußten Erbschaften.

Lob, Ehre und Belohnung locken den Handwerker und befriedigen ihn, dem Künstler aber sind sie nur Symbole der Liebe eines Volkes, dem es sich näher gerückt fühlt durch sie, und wo er fühlt, daß sie ihn entfernen würden, verschmäht er sie. Ruhm wollen sie beide erwerben, aber der Künstler verlangt nach ihm nur als nach einer Tröstung, welche ihm lieblich zuflüstert, sein Ringen sei nicht vergebens gewesen, die ihm sagt, daß aus seinen Werken siegreich der Geist ausströme, den er hineinversenkte. Dem Handwerker ist der Ruhm nur ein Vortheil, um seine Arbeiten immer theurer zu verkaufen und ihren Absatz zu vergrößern; eine Täuschung, eine Betäubung, die ihm zu Hülfe kommt, wenn er sich einredet, seine Sachen wären äußerlich wie die Werke des Künstlers, die er anfeindet und beneidet. Aber der Buchstabe ist todt und das Wort ist lebendig.

So verächtlich das Handwerk erscheint, welches Kunst sein möchte, so ehrenvoll ist es, wenn es bei dem bleibt, was seinem Kreise anheimfällt. Es wurzelt im Volke, es hat einen goldenen Boden. Wir bedürfen seiner, es bedingt unsre Existenz, wir wären körperlich nichts ohne es, wie wir nichts wären geistig ohne die Kunst; und wie Körper und Geist sich nicht scheiden lassen, so Kunst und Handwerk; sie gehen Arm in Arm, sie brauchen einander, aber sie sind nicht dasselbe. Es gibt keine Kunst, der nicht ein gleichnamiges Handwerk zur Seite ginge, wie es kein Ding gibt, das nicht von zwei Seiten anzusehen wäre: einmal auf seine irdische Entstehung hin, dann aber auf seinen geistigen Rang unter den Erscheinungen, auf seine Schönheit.

Die Schönheit hat keinen Zweck, sie ist da, sie begrenzt sich selber, so das Werk des Künstlers; die Nützlichkeit sucht den Zweck außer sich und verdient ihren Namen erst, wenn sie ihn erreicht hat. Ein Künstler kann gedacht werden, der einsam in einer Wüste arbeitend, eine Statue vollendet von vollkommener Schönheit, ohne zu fragen, ob ein anderer als er und das Licht des Tages sie betrachten; ein Handwerker, der einsam fortarbeitete, ist ein Unding, ein Töpfer, der auf's Gerathewohl Gefäße formt, deren keiner bedürftig ist. Und dennoch sind die Gefäße, die man braucht und fortwirft, einer doppelten Betrachtung fähig. Werthlos im höheren Sinne zu der Zeit ihrer Nützlichkeit, werden sie nach tausend Jahren zu Monumenten vergangener Cultur, und der Geist des Volkes redet aus ihnen. So aus den handwerksmäßigen Malereien der Egypter, ja aus den einfachen Verzierungen alter germanischer Aschenkrüge. Denn auch das Handwerk hat einen Geist, den unbewußten Geist eines Volkes im allgemeinen, der Künstler aber steht über seinem Volke und seiner Zeit, und was er hervorbringt, ist ein Symbol eigner Gedanken, die er seinem Volke als Geschenk in den Schooß wirft.

Wo also die Kunst betrachtet wird, muß auch das Handwerk betrachtet werden, aber man muß sie unterscheiden, denn es entsteht sonst eine Verwirrung, welche das eine wie das andere verdunkelt. Damit es geschehe, dazu bedarf es der Freiheit. Nur wer rücksichtslos auf die Laute jener Sprache horcht, die in der Stille des tiefsten Herzens sich hörbar macht, wird im Momente

schon wissen können, ob ein Werk in der Hingabe an das Schöne geschaffen sei, oder ob es aus profanen Händen hervorging, welche der Fertigkeit eines Handwerkers dienstbar waren, der nichts besaß als ein feines Gefühl für die Schwächen des Publikums, und das Geschick, ihm zart streichelnd wohlzuthun. Ich brauche hier nur an das Theater zu erinnern.

Der Künstler stellt das Ideale dar. Dieses Wort ist wie alle, welche im Munde des Erkennenden Zeichen hoher Verehrung sind, auf den Lippen derer, die nur darum die Kunst lieben, weil sie die Leerheit ihrer Seele mit ihr füllen möchten, zu einem nichtigen Lobe geworden, bis man es zu gebrauchen Scheu trug. Füllen wir es wieder mit seinem edlen Inhalte.

Indem wir leben und Erfahrungen sammeln, werden wir inne, daß nichts auf Erden vollkommen sei. Während wir auf der einen Seite in Allem, was geschieht und geschaffen ist, eine Manifestation ewiger in sich verbundener Gesetze gewahren, sehen wir auf der andern, daß diese Gesetze überall einer Störung unterliegen, deren Wesen wir das Zufällige nennen, ehe wir es erkannt haben, und wir entdecken, daß durch eine ewige Kreuzung unendlicher Einflüsse, nichts in der Vollkommenheit zur Erscheinung komme, zu welcher es seine innere Anlage befähigt und der es entgegenstrebt.

Des Menschen Seele aber, beugt sie sich auch zuletzt unter der Wahrheit dieser Erfahrung, gibt sich dennoch nicht zufrieden bei dem Gedanken, daß dem einmal so sein müsse; ein tief verborgenes Gefühl wiederholt ihr, daß es einst anders war und einst anders sein werde. Aber auch mit diesem Troste begnügt sie sich nicht, sondern in unbewußt schaffender Thätigkeit gestaltet sie nach dem Muster dessen, was sie sieht und erlebt, ein geistiges Bildniß der Schöpfung, frei von jenen Störungen, als doppeltes Symbol eines höheren Daseins, das in der Vergangenheit begraben liegt und in der Zukunft auferstehen wird. Diese unsichtbare selbstgeschaffene Welt nennen wir die ideale.

Kein Mensch, auch der niedrigste nicht, dem dieser Besitz fehlte. Kein Verlust, der den seinen nach sich zöge. Als ein unveräußerliches Gut verbleibt das Ideal dem Menschen eigenthümlich und selbst wo es versunken und verloren schiene, taucht es immer wieder

empor. Es ist das Land, an dessen Scholle wir Alle kleben, dessen Leibeigene wir sind. Es ist eine Sclaverei, der wir nicht zu entrinnen vermögen, sei es nun daß wir stolz und beglückt durch sie in ihr das einzige wahre Gut erblicken, sei es, daß wir uns ihr mit verneinender Hartnäckigkeit zu entreißen suchen. Jedem Sterblichen ist die Sehnsucht nach dem Ideale angeboren. Sie kann ermatten, sie kann fast ganz ertödtet sein, und wenn selbst der Fall einträte, daß sie beim Einzelnen nicht mehr zur Erscheinung käme, stets wird sie dennoch die Nation im Ganzen besitzen und niemals aufgeben. Entweder träumt sie von einer zukünftigen Größe oder sie betrauert eine verlorene.

Was dem Ideale eines Volkes entspricht, nennen die Menschen das Schöne, Gute; diejenigen, welche es lebhafter als andere empfinden, stehen hoch in der allgemeinen Achtung, die, welche das Gefühl des ganzen Volkes in sich vereinigen und aussprechen, deren Seele die Seele Aller ist, sind die Männer, die man liebt und verehrt, die aber, in denen der Wiederschein des allgemeinen Bewußtseins so stark wird, daß es sich in ihnen am reinsten abspiegelt, und daß sie dieses Abbild in Musik, in Sprache oder sonstwie von sich loslösen, bis es ein eigenes Dasein gewinnend als die Verkörperung dessen, was die Nation für gut und schön hält, dasteht: die Männer sind die Künstler, Männer, die die Verehrung des Volks zur höchsten Höhe emporhebt. Sie zeigen ihm seine eigene Seele am tiefsten, seine Sehnsucht am lockendsten, seine Zukunft und Vergangenheit im reinsten Lichte. Sie wiederholen ihm mit überraschenden Worten seine geheimsten Gedanken und lehren es seine eigene Sprache reden. Sie zeigen ihm seine Gestalt in der Vollendung. Wo sie auftreten, grüßt sie jeder, wo sie fortgehn, folgen ihnen begehrlich alle Gedanken, und was von ihren Werken zu erlangen ist, wird als das höchste Besitzthum gewahrt und festgehalten. In solchem Gefühle ehren wir Goethe, Beethoven, Schiller, Mozart.

Der Künstler steht mit seinem Volke in nothwendigem Zusammenhange. Steht ein Volk so hoch unter den andern Völkern da, daß es sich zu ihnen verhält, wie seine Künstler zu ihm selber, dann erweitert sich deren Herrschaft in's ungeheuere. Die Griechen nehmen einen so hohen Rang ein. Phidias, Homer, Sopho-

kles arbeiteten für alle Völker und alle Zeiten, Corneille und Racine dichteten nur für Frankreich, Shakespeare für alle germanischen Völker. Dennoch waren jene Griechen, und dieser ein Engländer, und der nationale Boden gehört zu ihrer Persönlichkeit. Ohne den Boden, auf dem sie stehen, sind sie nicht denkbar. Ohne die blühende Erde, auf die sie herabscheint, wäre die Sonne eine todte Masse qualvoller Klarheit, ohne ihre Strahlen die Welt eine finstere Wildniß, ein formloses grauenvolles Dickicht, eines bedarf das andere, erst die Berührung läßt das Leben entstehn. So bedarf ein Volk seiner Künstler, erst das Verständniß der Menschen und die Verehrung gibt ihnen Name und Würde, aber auch erst ihr Wort, ihr Werk dem Volke die Fähigkeit, zu lieben und zu verehren. Der Künstler steht da zwischen dem Endlichen und Unendlichen; wo beide aneinanderstoßen, fängt er den Blitz des Gewitters auf, hält ihn fest und gibt ihm ewige Dauer. Ewig: so lange Menschen leben, die ihn verstehn; sterben die Völker, die ihn liebten, so geht sein Ruhm mit seinen Werken unter.

Doch das ist kaum zu denken und zu fürchten. Ein Volk entsteht und stirbt nicht wie ein Thier, das auftaucht und zu Grunde geht. Wo ein Volk mächtig und groß wird, hat es Vater und Mutter, die es zeugten. Nicht überall verfolgen wir die Mischung, oft aber liegt sie klar vor Augen. Immer theilen sich die Völker, und aus den einzelnen Partikeln, die von verschiedenen Seiten sich begegnen, entstehen die neuen Nationen. Wunderbarer noch als das körperliche Ineinanderfluthen der Massen ist die geistige Vermählung der Culturen miteinander. Aus römischen Vorbildern entwickelte sich die Comödie der Italiener, durch Frankreich gelangte sie nach England, dort befruchtete sie den Boden, auf dem Shakespeare's Blüthen erwuchsen. Aus dem Zusammenfluß spanischer, englischer, italienischer und antiker Elemente entsprang Corneille's und Racine's streng nationale Form der Tragödie Aus der egyptischen entstand die griechische Sculptur, aus byzantinisch leblosen Anfängen die altitalienische Malerei, neu auftauchend vereinte sich altitalienische Kunst mit der griechischen in Rafael und Michelangelo. Aus wie viel Quellen floß Goethe's und Schiller's Arbeit zusammen? Ueberall Berührung, überall stehen

die großen Männer auf fremden Schultern. Das Entfernteste fliegt zu einander und vereint sich. Nirgends springen sie empor wie die Quellen aus dem Felsen, sondern aus tausend Canälen strömt ihnen das Leben zu, trübe fließt zuerst das Gewässer durcheinander, und im Laufe der Dinge erklärt es sich und gewinnt einen Namen. Stufenweise wachsen sie und schreiten vorwärts. Endlich stehen sie da in eigenthümlicher Kraft, und jedes ihrer Werke trägt den Namen seines Schöpfers auf der Stirn. Die Menschen wissen alle, daß nur Einer lebt, der das vollenden konnte.

Eins aber geschieht niemals: bringen die Künstler auch Werke hervor, deren göttliche Schönheit unsre Sehnsucht befriedigt, sie selbst sind wie wir Alle jenen Störungen unterworfen, welche die unvertilgbare Mitgift der menschlichen Natur bleiben. Sie schaffen das Ideale, sich selbst schaffen sie nicht neu, sie sind nur die Priester, was sie geben ist größer als sie selbst sind. Aber sie allein vermögen es darzureichen, und so, trotzdem daß sie ein eigenes, losgelöstes Dasein tragen, verschmelzen ihre Werke dennoch mit den Schicksalen ihrer Poesie, und das Verlangen der Menschheit, dies beides als ein unzertrennliches Ganzes anzusehen, ist so groß, daß man, wo alle Nachrichten fehlen, aus den Werken selbst die persönlichen Erlebnisse des Künstlers rückwärts wieder abzuleiten versucht. Die Madonna Rafael's in Dresden soll durchaus ein Bild der Fornarina sein, Shakespeare's Sonette reizen immer auf's neue die Erklärer, Goethe's, Lessing's, Schiller's Schriften spürt man mit gewissenhafter Neugier nach, und das ganze Volk betheiligt sich daran, auch die geringsten persönlichen Notizen herbeizuschaffen. Es liebt den Mann, es verehrt ihn, er soll kein bloßer Name sein, an tausend irdischen Kleinigkeiten wird es immer wieder mit neuem Entzücken inne, daß dieser Mann wie alle andern lebte, aß und trank, und indem es ihn herabzieht zu der täglichen Existenz des Tages, hebt es sich selbst empor zu ihm, mit dem es sich nun ganz und gar verbunden fühlt. Dennoch werden wir nie von dem wirklichen Leben großer Männer das erfahren, was diejenigen allein wissen, die sie täglich sahen und im Stande waren, ihr Wesen zu fühlen. Was wir uns bilden, ist immer eine Phantasie, bei der wir selbst, ohne es zu wissen, die erste Rolle spielen. Wir sehen sie wie wir sie sehen möchten. Alle empfan=

genen Nachrichten ordnen wir unwillkürlich in diesem Sinne, heben hervor, was uns beliebt, übergehen, was wir lieber verschweigen möchten, und die Sehnsucht nach dem Ideale ist es, die uns so zu verfahren lehrt. —

Das Buch, dessen Lectüre all diese Gedanken mit neuer Lebhaftigkeit in mir erwachen ließ, sind Guhl's Künstlerbriefe. Der Autor hat in zwei Bänden eine lange Reihe von Briefen mitgetheilt, die von Malern, Bildhauern und theilweise ihren Freunden und Protectoren geschrieben sind. Das Werk beginnt mit den älteren italienischen Meistern und reicht bis in's vorige Jahrhundert. Ueberall sind die prägnantesten Schriftstücke ausgewählt, jedes einzelne ist mit einem Commentar versehen und überdies werden die verschiedenen Künstler in ihrer ganzen Wirksamkeit durch kurze Einleitungen charakterisirt.

Viele sind darunter, welche keinen Anspruch auf Unsterblichkeit haben, deren Thätigkeit nur eine handwerksmäßige war, ohne darum tief zu stehen. Viele sind ferner darunter, die große Künstler waren: Titian, Correggio, Murillo, Rubens, ich zähle sie hier nicht weiter auf. Zwei aber nur verdienen einen höheren Namen, sie sind große Männer, Rafael und Michelangelo. Dieser Unterschied ist tiefer, als man zuerst denken möchte. Euripides, Calderon, Racine, waren große Dichter, Sophokles, Aeschylos, Dante, Shakespeare, Goethe waren große Männer, Alexander, Scipio, Hannibal, Cäsar, Friedrich, Napoleon waren das, Turenne, Eugen, Blücher, Wellington nur große Feldherren. Ein großer Mann spricht sich aus als eine allgemeine Macht. So bedeutend ist sein Geist, daß der Stoff fast gleichgültig wird, an dem er sich erprobte, die andern, die nur groß waren in einer bestimmten Richtung, bedürfen erst des Vergleiches mit den übrigen, setzen eine niedere Masse voraus, aus der sie hervorragen. Sie waren fähiger, klüger, glücklicher, als ihre Genossen, diese bilden stets den Maßstab für ihre Größe; jene aber bedürfen dieser Folie nicht, sie trennen sich von der Menge der Sterblichen, sie führen ein eigenes Dasein. Wie zerstreute Körper eines anderen Gestirns scheinen sie vom Himmel gefallen hier und dort nach dem Willen des Schicksals aufzutreten. Wo sie sich zeigen, fällt alles Licht auf sie allein, die anderen stehen im Schatten. Ver=

wandt unter einander wie die Glieder einer unsichtbaren aristo-kratischen Familie stehen sie dicht zusammen in einer leuchtenden Wolke vor unseren Augen; die Jahrhunderte, die Nationalität trennen sie nicht, Rafael und Phidias reichen sich die Hände, Fried-rich der Große steht uns nicht näher als Cäsar, Plato und Ho-mer uns nicht ferner als Goethe und Shakespeare. Eine irdische Unsterblichkeit läßt sie wie lebende erscheinen, unwillkürlich legen wir alles, was bedeutendes geschieht, vor ihre Füße und fragen nach ihrem Urtheil. Fremd auf Erden und dennoch eingig berech-tigt, sie zu bewohnen, glücklicher als die Glücklichsten und un-glücklicher dennoch als die Geringsten von uns, die wir nicht wie sie das Vollkommene ahnen, und nicht wie sie deßhalb den Jam-mer fühlen, durch eine ungeheure Kluft von ihm geschieden zu sein, über keine Brücke führt und keine Flügel tragen. Einige gab es, die ein früher Tod vor den Jahren fortnahm, wo die Qual der einsamen Arbeit beginnt, die Meisten aber lernten in einem weithingestreckten Alter die Schmerzen kennen, die sie nur allein erfahren und begreifen konnten. Ich nenne Rafael und Michelangelo.

Sie stehen neben einander wie Achilles neben Hercules, wie die kraftvolle Schönheit, die alles überstrahlt, neben der düstern Gewalt, die alles überwindet, wie ein kurzer, sonniger Frühling neben einem langen Jahre, das im Sturme beginnt und unter Stürmen aufhört. Rafael's Werke sind wie goldene Aepfel, die an einer ewigen Sonne reiften; keine Mühe sieht man ihnen an, arbeitslos scheint er sie hingeworfen zu haben, und selbst wo er das Verderben und das Furchtbare darstellt, tragen seine Bilder eine klare Schönheit in sich, belasten niemals das Gemüth, das in Bewunderung versunken ist. Michelangelo's Gestalten aber wissen nichts von jenen lichten Regionen; unter einem wolken-schweren Himmel scheinen sie zu wandeln, in Höhlen scheinen sie zu wohnen und ihr Schicksal jede fortzurollen wie eine Felsenlast, die alle Muskeln bis auf's höchste anspannt. Ernste, trübe Ge-danken durchziehen ihre Stirn, es ist als verschmähten sie in ihrer Hoheit das lächelnde Dasein, in das Rafael die seinigen hinaussandte. Bei jedem Schritte scheinen sie sich zu erinnern, daß die Erde unter ihren Füßen eine eiserne Kugel sei, an die sie ge-

fesselt sind, und unsichtbar schleppen sie die Ketten nach, mit denen sie die Gottheit an ein düstres Schicksal schmiedete.

Keines Künstlers Leben ist auch nur von ferne dem des Rafael an Glück zu vergleichen. Keine Kämpfe gegen Noth und Feindschaft bedrängten seine Jugend. Als Kind, was wir so nennen, erregte er die größten Hoffnungen, schrittweise erfüllte und übertraf er sie, und bald in einem Umfange, den Niemand ahnen konnte. Wer hatte geglaubt, daß das der Kunst zu erreichen möglich wäre? Als Francesco Francia zum erstenmale eines seiner Bilder sah, legte er den Pinsel nieder und starb vor Gram, daß er nun nichts mehr zu erreichen habe. Rasch entwuchs der Jüngling seinen Meistern; von Gemälde zu Gemälde verfolgen wir die größere Entfaltung seines Genius. Zuerst sind seine Bilder kaum von denen Perugino's zu unterscheiden, bald ist es nur noch Michel Angelo, dessen Uebermacht ihn reizte. Sie kannten sich, sie ehrten sich, aber sie liebten sich nicht. Es war unmöglich; jeder war dem andern gewaltig in seinem Geiste. Doch es ward keine ausgesprochene Rivalität, es wäre vielleicht eine geworden. Rafael verfiel dem Tode in der Blüthe seines Lebens. Keine Abnahme seiner Kraft, kein Stehenbleiben, keine Manier ist bei ihm wahrzunehmen, wie sie bei Michelangelo hervortritt, der die Welt in eigenthühmlicher Weise grandios erblickte und darstellt. Der menschliche Körper war seinen Händen vertraut; die unmerklichsten Wendungen wußte er zu unterscheiden, Schönheit in jeden Nerv zu legen, der sich anspannte oder erschlaffend nachließ. Rafael's Gestalten erschöpfen die Möglichkeit menschlicher Bewegung, wie die Bildsäulen der Griechen die der menschlichen Ruhe, wie die Gedichte Shakespeare's die der menschlichen Leidenschaft, Goethe's Gedichte die der liebenden Betrachtung erschöpfen. Seine Werke sind ganz vollendet. Das scheinbar Fehlerhafte wird zu einer Eigenthümlichkeit, wie die Abweichungen der Natur nicht gegen ihre Gesetze verstoßen. Sehen wir sie an, so steht unsere Sehnsucht still und verlangt nichts mehr. Wir wollen nur sehn, die Gedanken verschwinden, die Forderungen der Phantasie verstummen und sind befriedigt. Kein Gedanke daran, daß er für Andere malte, daß er Gold und Ruhm im Sinne hatte, sein eignes Glück scheint er gesucht zu

haben, indem er arbeitete. Die Göttin der Schönheit bot ihm ihre Lippen und er küßte sie, ihren Nacken, den er umarmte, was lag ihm daran, ob es gesehen ward oder nicht? — er stand nicht auf dem Theater seiner Geliebten gegenüber und begeisterte sich, um Andere zum Beifall zu begeistern. Er genoß das Leben und malte. Seine Bilder zeigen ein Studium, das heute unerhört ist; aber es scheint ihm nur ein Genuß gewesen zu sein. Es entzückte ihn, eine schöne Gestalt drei- viermal zu wiederholen, ehe er sie malte, die Lage eines Körpers immer anders und anders darzustellen, ehe er sie definitiv zu seinen Bildern benutzte. Es quoll ihm aus den Fingern, es war keine Arbeit, wie einem Rosenbusche das Blühen keine Mühe macht, was er angriff, verwandelte sich in Schönheit. Mitten in ihr knickte sein Leben. Es entblätterte sich nicht langsam. Plötzlich war er nicht mehr da, er ging unter wie eine blühende Stadt, die in's Meer versinkt mit all ihrem Reichthum.

Ein Zauber umgab ihn und erfüllte die, denen er begegnete. Alle empfanden es, die mit ihm zusammen waren. Wo er arbeitete, verstummten Neid und Eifersucht zwischen den Künstlern, alle wurden einig uud ordneten sich ihm unter, alle liebten ihn. Wenn er zum Vatican ging, umgaben ihn mehr als ihrer fünfzig, von ihnen begleitet stieg er die Stufen des Palastes hinan. Er, vielleicht jünger als die meisten von ihnen, schöner, vornehmer als sie alle. Und dennoch haben wir kein sicheres Bild von ihm. Aber wer kennte ihn nicht? Wem wäre er fremd? Wenn ich vor seinen Bildern stehe glaube ich ihn besser zu kennen als seine besten Freunde, die mit ihm waren. Und so dachten Millionen von Menschen seit der Zeit, daß er gestorben ist, wenn sie vor seine Werke traten. Das ist der begeisternde Reiz des Ruhmes, von Allen gekannt, von Allen geliebt zu sein. Ruhm ist etwas anderes als Lob und sichtbare Ehre. Berühmt sind diejenigen nicht, von deren Verdiensten nur gesprochen und geschrieben wird, sondern die, von denen die Leute wissen, wer sie sind, die sie kennen, von denen sie schweigend fühlen, wie groß sie sind und wie unentbehrlich ihre Thaten.

Dieses Ruhmes genoß Rafael wie kein Sterblicher vielleicht vor ihm und nach ihm. Alexander ließe sich ihm vergleichen, der

so jung wie er und so glänzend eine ungeheure Laufbahn durcheilte und so in seiner Blüthe endete. Byron's Berühmtheit leuchtet mit trüben Lichte neben der seinigen. Auch er war in jungen Jahren der größte Dichter seines Volkes, und die andern huldigten seiner Uebermacht. Aber gefangen genommen von den Kreisen, deren Weirauch er verachtete und dennoch einschlürfte, kränkelte er von Anfang an und fiel seinem doppelten Leben zum Opfer, dem er sich nicht zu entwinden vermocht hat. Alexander war ein königlicher Jüngling, die Sphäre beengte ihn nicht, in der er geboren war, Rafael ein Künstler und niemals etwas anderes als das. Er soll nach dem Cardinalshute gestrebt haben. Wir haben nicht von dem zu reden, was er hätte thun können, wohin er sich vielleicht gewandt hätte im Laufe des Lebens, sondern nur von dem, was er wirklich gethan hat, so lange er lebte. Wie er dahinschritt vom Beginn bis zu seinem Ende, erfüllte er das Ideal einer Künstlerlaufbahn, und selbst seine Eifersucht auf Michelangelo darf seinen Ruhm nicht schmälern, sondern erhöht ihn. Wer so hoch steht, muß das Verlangen tragen, der erste zu sein von allen und keinen über sich zu dulden.

Was wir über das Verhältniß beider Künstler wissen, ist nicht klar und von zweifelhaftem Werthe. Aussprüche großer Männer über ihres Gleichen, auch wo sie scharf lauten, haben nicht die Bedeutung der bösen Worte, mit denen mittelmäßige Naturen sich den Rang streitig machen. Wenn Michelangelo einmal im Zorn ausrief, was Rafael von der Architektur wisse, das wisse er durch ihn, so wollte er Rafael dadurch nicht kleiner und sich nicht größer machen. Goethe hätte ebenso vielleicht von Schiller sagen können: was er geworden ist, das ist er durch mich geworden, Aeschylos dasselbe von Sophokles, Corneille von Racine. Allgemein betrachtet eine Unwahrheit, wären diese Worte im Momente und unter besondern Umständen berechtigt gewesen, und diejenigen hätten sie auch richtig aufgenommen, für die allein sie gesprochen wurden, die vom Geiste der augenblicklichen Stimmung erfüllt den Gedanken als wahr erfaßten, dem sie zum Ausdruck dienen sollten.

Es gibt kein erhabeneres, kein rührenderes Lob als die Art, wie Vasari, Michelangelo's Freund und Schüler, Rafael's Ober=

herrschaft über alle Künstler nicht seiner Meisterschaft und der Klugheit seines liebenswürdigen Benehmens zumeist, sondern dem Genius seiner schönen Natur zuschreibt. Alle Maler, nicht nur die geringen, auch die größten, welche auf ihren eigenen Ruhm bedacht waren, arbeiteten unter ihm in unerhörter Eintracht. Zwistigkeiten und böse Gedanken fielen todt zu Boden. Bedurfte er der Hülfe eines Künstlers, so ließ dieser augenblicklich seine eigene Arbeit stehn und eilte zu ihm. Wie ein Fürst lebte er. Alle folgten ihm nach, um ihn zu ehren. Und der Papst, der ihn wie ein Freund empfing, kannte keine Grenzen der Freigebigkeit ihm gegenüber. Das aber verführte seine Bescheidenheit nicht. Niemand wirft ihm vor, daß er Schätze gesammelt habe. Mit welch natürlicher Grazie ordnet er sich dem Fra Giocondo unter, einem alten gelehrten Mönche, den ihm der Papst zur Seite gegeben hatte als er ihm die oberste Leitung des Baues von Sanct Peter übertrug. Der Brief an seinen Oheim Simone Ciarla, gegen welchen er sich darüber ausspricht, klingt wie der Ausdruck des bescheidensten Jünglings. Er hofft von ihm zu lernen, schreibt er, und immer vollkommener in seiner Kunst zu werden. So schreibt er 1514, als er in seinem einunddreißigsten Jahre stand.

1483 ist Rafael in Urbino geboren. Sein Vater war Giovanni Santi, pittore non molto eccellente, sein erster Lehrer Pietro in Perugia, che era cortese molto ed amator de' begl' ingegni. Die Kunde von den großartigen Cartons des Leonardo da Vinci und Michelanglo lockten ihn nach Florenz, wo er bis zum Tode seines Vaters blieb. Seine Mutter bedurfte seiner jetzt, er kehrte nach Urbino zurück, und ordnete dort die häuslichen Angelegenheiten. Immer malte er, in Urbino, in Perugia wieder, wie vor seinem Aufenthalte zu Florenz in Civitella und Siena; Vasari zählt schon eine Menge selbständiger Arbeiten auf. Wiederum begibt er sich nach Florenz und von dort endlich nach Rom. Dies geschah als er fünfundzwanzig Jahr alt war. In Rom ist er gestorben.

Welch ein geringer Umkreis örtlicher Entfernungen. Urbino, Siena, Florenz, Rom, nach Passavant setzen wir auch Bologna dazu, eins liegt so nahe bei dem andern, man könnte sagen, Rafael sei niemals von der Stelle gekommen. Michelangelo's Reisen

wären eben so beschränkt geblieben, hätte ihn nicht seine Flucht zweimal bis nach Venedig verschlagen. Damals aber lag der Schwerpunkt der Welt in Italien und der Italiens in Rom. Es waren die Zeiten, wo die romanischen Völker noch das Schicksal der Welt gestalteten.

Am liebsten lese ich über Rafael, nach Vasari's Lebens, was Rumohr in den italienischen Forschungen über ihn schreibt. Rumohr's Stil ist vielleicht die reinste Nachahmung der Goethe'schen Weise, die Dinge mitzutheilen, wie er in seinem Alter zu thun pflegte. Nennen wir Goethe's Stil behaglich, so könnte man den Rumohr's bequem nennen. Er schreibt als spräche er und er spricht mit der gemessenen Breite eines Mannes, der das Richtige mit Ruhe hinstellt. Da er in Kreisen lebte, in denen, das Unwichtige vorzubringen, für geschmacklos gilt, so trägt seine Art, zu denken und sich auszudrücken, einen Stempel der Vornehmheit im besten Sinne. Es ist in deutscher Sprache wenig über Kunst geschrieben worden, das mit seinen Schriften gleichen Rang hätte. Passavant widerspricht ihm und den andern Männern oft, welche Rafael's Leben zum Gegenstande ihrer Studien gemacht haben. Im ganzen betreffen die streitigen Punkte aber nur Nebendinge, deren Entscheidung auf das Leben des Künstlers kein eigenthümliches Licht wirft. Der Herausgeber der Künstlerbriefe hat in der Einleitung und den Erklärungen alles gegeben, was für den theilnehmenden Leser von Wichtigkeit ist. Es sind nicht allzuviel Briefe vorhanden. Stil und Inhalt haben stets etwas klares liebenswürdiges, das man auch dann in ihnen entdecken würde, wenn man gar nicht wüßte, wer sie geschrieben hat. Dennoch darf ich eine Bemerkung hier nicht ungesagt lassen, welche dem ganzen Buche gilt.

All diese Briefe sind nichts, was zu unserer Vorstellung von dem Wesen der Künstler unbedingt nothwendig ist: höchst bedeutende Nebenquellen zur Kenntniß der Männer, allein nicht mehr. Deßhalb, indem an die verschiedenen Briefe allerlei Nachrichten und Bemerkungen angereiht werden und wir so den Künstler im Leben weiter begleiten, sind diese Schriftstücke dennoch keine Angelpunkte, welche in sich Denkmäler der Entwicklung bilden, wie die Gemälde oder die Ereignisse geistiger und politischer Natur,

unter deren Einfluß das Leben seine Richtung verändert. Der Zweck des Buches war, nur die Briefe zu geben und sie zu commentiren, dies ist auf ausgezeichnete Weise geschehen. Für diejenigen aber, denen die gesammte Thätigkeit und das Leben der Maler durch dieses Buch vielleicht zum erstenmale vor Augen gestellt wird, kann dadurch die Idee entstehen, als wären die Briefe Hauptsachen, was sie nicht sind. Heutzutage mögen freilich die zwischen Goethe und Lotte gewechselten Briefe bekannter sein als der Werther selbst, überhaupt die Correspondenzen Schiller's und Goethe's mehr gelesen werden als ihre Werke. Dies ist ein falche Richtung. Wer ein einziges von Rafael's Gemälden mit hingebendem Verständnisse betrachtet, erfährt mehr dadurch von ihm, als er aus all seinen Briefen herauslesen kann. Mit diesen Bemerkungen weise ich nur auf eine Seltsamkeit unserer Zeit hin, welche mit Vorliebe die wichtigen Nebendingen hervorsucht und über ihrer Betrachtung oft die Begeisterung für das Ganze zur Nebensache werden läßt.

Der erste von Rafael's Briefen ist aus dem Jahre 1508, von Florenz datirt und ohne bedeutenden Inhalt, der zweite aus demselben Jahre nur wenig Reihen lang an Domenico de Paris Alfani gerichtet. Ich bitte Euch, Menecho, schreibt er, schickt mir doch die Liebeslieder des Riciardo, die von jener Leidenschaft handeln, die ihn einst auf einer Reise befallen hat. Außerdem verlangt er eine Predigt, er solle den Cesarino erinnern, sie ihm zu senden, und von Madonna Atalanta möge er das Geld für ihn erbitten, am liebsten Gold. Liebeslieder, eine Predigt und Gold, — es ist als läge in den wenigen Zeilen das ganze Jahrhundert.

Der folgende Brief, ebenfalls von 1508, ist in Rom geschrieben. Bramante, der mit Rafael verwandt war, hatte seine Berufung dahin durchgesetzt. Der Papst ließ ihn kommen, damit er im Vatican male. Michelangelo traf er dort an. Er hatte ihn bis jetzt nur sehr selten in Florenz gesehn. Er dankt in diesem Schreiben dem Francesco Francia für sein übersandtes Bildniß und entschuldigt sich, das eigene als Erwiederung des Geschenkes der Verabredung gemäß nicht ebenfalls gemalt zu haben. Passavant glaubt, Rafael habe den berühmten alten Meister bereits

persönlich in Bologna aufgesucht. Wie er ihn seiner Liebe versichert, wie er ihn lobt und zuletzt ihn tröstet, zeigt ein reizend jugendliches Gemüth. Wie Francia gegen ihn gesinnt war, gibt ein Sonett zu erkennen, das mitgetheilt ist, und worin er Rafael die höchste Stelle in der Kunst zuertheilt, während er selbst bescheiden in den Hintergrund zurücktritt.

Es folgt ein Brief an Simone Ciarla, 1514 geschrieben, worin er vom Heirathen redet und sich auf derartige Vorschläge nicht einlassen will. Er behandelt diese Angelegenheit ganz geschäftsmäßig und dennoch nicht ohne die graciöse Leichtigkeit, mit der er stets das große wie das geringste angreift. Von diesen Dingen geht er auf den Bau der Peterskirche über und bricht in ein begeistertes Lob des Lebens in Rom aus. Tagtäglich, schließt er, lasse der Papst ihn zu sich rufen und unterhalte sich mit ihm über den Bau. Es sei der erste Tempel der Welt. Er werde eine Million in Golde kosten, und der Papst habe keinen andern Gedanken als seine Vollendung.

Rafael wollte unverheirathet bleiben. Er sagt in seinem Briefe, er habe in Rom ganz andere Partien ausgeschlagen als man ihm anbiete. Er wolle keine Frau, er würde niemals mit einer Frau dahin gekommen sein, wo er jetzt stände, und täglich danke er Gott dafür, so weise gehandelt zu haben.

Trotz diesen Gründen war er später nicht in der Lage, die Hand der jungen Maria di Bibiena, Nichte des Cardinals gleichen Namens, auszuschlagen. Der Antrag war ebenso vortheilhaft als ehrenvoll für ihn. Sein Tod und der Maria's ereigneten sich fast zu derselben Zeit, beider Leichensteine stehen nebeneinander und ihre Inschriften besagen, daß Maria und Rafael als Verlobte gestorben sind.

Er starb demnach ohne in die Ehe getreten zu sein. Auch Michelangelo, sowie Leonardo da Vinci und Titian starben unverheirathet. Dr. Guhl hat daran Betrachtungen geknüpft, ob es überhaupt für Künstler gerathen sei, sich in dieser Weise die Freiheit zu nehmen, und scheint das Leben jener vier Männer in gewissem Sinne als ein Beispiel aufzustellen. Ich kann dem nicht beipflichten. Nur zufällig scheint in diesem Punkte ihr Schicksal zusammenzutreffen. Es ist bekannt, wie man damals

in Italien heirathete, und überhaupt, in welchem Verhältnisse die Frauen zu den Männern standen. Benvenuto Cellini's Leben kann für Jedermann als die nächste Quelle dienen, eine Ansicht darüber zu gewinnen. Es herrschte die uneingeschränkteste Freiheit. Titian hatte Kinder, welche er glänzend ausstattete; von Michelangelo und Leonardo da Vinci ist nirgends gesagt, daß sie die Frauen haßten. Legitime Verbindung durch die Kirche und vor dem Gesetz war damals nicht die Bedingung, an welche sich die Gunst schöner Frauen knüpfte. Es war kein Vorwurf, ein uneheliches Kind zu sein. Wäre Michelangelo der Vittoria Colonna in jüngeren Jahren begegnet, wäre an eine Heirath zwischen beiden überhaupt nur zu denken gewesen, er hätte die Ehe sicher nicht für ein Hinderniß seiner Künstlerlaufbahn angesehen. Ueberall und so auch bei Künstlern ist es ein trauriger Anblick, wenn Frau und Kinder die freie Arbeit zur drückenden Last machen, allein allen Beispielen dieser Art ließen sich ebenso viel gegenüberstellen, wo eine glückliche Ehe der reinste Antrieb zur Arbeit und wahrer Entwickelung ward.

Rafael liebte die Frauen. Vasari erzählt, wie ihn einst die Liebe von aller Arbeit abzog, und seine Freunde zuletzt keinen andern Rath wußten, als daß sie die schöne Frau zu ihm auf's Malergerüst brachten, wo sie nun den ganzen Tag bei ihm saß, und er sie arbeitend nicht entbehrte. In Arnim's Novelle: „Rafael und seine Nachbarinnen" ist des Künstlers Leben in den Armen der Schönheit geschildert. Sorglos und die Phantasie voll hoher Gedanken gab er sich ihnen hin, ohne Beständigkeit einem anmuthigen Gesetze der Trägheit folgend, bis ihn zuletzt das Leben aufrieb, das er führte.

Er muß es geahnt haben; er suchte sich loszureißen, aber bei der Arbeit ließen ihm die Gedanken keine Ruhe. Eins der drei Sonette, welche von seiner Hand auf die Rückseite einiger Studienblätter geschrieben wurden und uns so erhalten sind, gibt uns die unmittelbarste Anschauung seiner Seele, deren Leidenschaft er zu überwinden suchte. Er scheint das Gedicht hingeschrieben zu haben, um die Gedanken los zu werden, die ihn lockend umschwebten, man fühlt seinen Kampf und wie auf die Länge Widerstand unmöglich war.

O Liebe, dein Gefangner muß ich werden!
Zwei glüh'nde Augen sind es, die ich seh',
Die rothen Rosen und den weißen Schnee,
Den schönen Mund, die reizenden Geberden!

Ach, alle Ströme und die tiefe See,
Kann diese Gluth nicht löschen, die ich fühle,
Ich aber will, daß sie mein Herz durchwühle,
Es thut mir wohl, daß ich in ihr vergeh.

O, deine weißen Arme fühl' ich noch
Um meinen Hals gelegt als sanftes Joch,
Ich riß mich los, es war, als sollt' ich sterben!

Nun aber sag' ich mir: so viele tranken
Im süßesten Genusse das Verderben,
Drum schweig' ich, weiterdichtend in Gedanken. —

Der nächste Brief ist an den Grafen Castiglione gerichtet. In ihm spricht er sich über das Ideal aus. Er erklärt es auf die einfachste Weise. Was diejenigen nicht verstehen, denen die Ahnung eines schöpferischen Geistes fehlt, daß das Ideal nichts allgemeines, abstractes, verschwimmendes sei, das sich durch Fortnehmen des Individuellen gleichsam als ein Esprit aus den Dingen ziehen lasse, sondern daß es eine neue, von einem bestimmten Geiste erschaffene Gestalt der Dinge sei, die über allem schwebt, was wir die Natur nennen, sich dem aber nur offenbart, der die Gabe empfängt, sie zu sehen, jeder anders, jeder eigenthümlich: das erklärt jetzt Rafael, und er thut es in so trivialen Worten, daß man fühlt, er spreche von etwas ganz gewöhnlichem, alltäglichem.

„Wegen der Galatea, schreibt er, würde ich mich für einen großen Meister halten, wäre auch nur die Hälfte der großen Dinge daran, die Ew. Herrlichkeit mir schreibt. Ich erkenne jedoch in Euren Worten die Liebe, die Ihr zu mir heget. Uebrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine schöne Frauengestalt zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrlichkeit neben mir stände, um das Aller-

schönste auszuwählen. Da nun aber ein richtiges Urtheil ebenso selten ist, als es schöne Frauen sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht. Ob diese einige künstlerische Vortrefflichkeit besitzt, weiß ich nicht, bemühe mich aber, sie zu erreichen, und damit empfehle ich mich Ew. Herrlichkeit."

Der Graf Baldassare Castiglione war einer der glänzendsten und gefeiertsten Männer seiner Zeit, ausgezeichnet durch Geist und feinen Geschmack. Dieser Brief datirt aus demselben Jahre, in welchem Rafael vom Papste definitiv zum Leiter des Baues von St. Peter ernannt ward, und zwar mit einem Gehalte von jährlich dreihundert Goldscudi. Rafael übernahm den Bau im übelsten Zustande; er veränderte ihn von Grund aus, indem er Bramante's Plan umstieß, zu welchem aber in späteren Jahren Michelangelo wieder zurückkehrte.

Zu gleicher Zeit mit der Bestallung Rafael's erschien ein Breve des Papstes, wodurch er den Römern bekannt macht, es dürfe kein zum Bau von St. Peter irgend tauglicher Stein behauen werden, es sei denn, daß Rafael seine Einwilligung gegeben habe. Bei einer Strafe von 100 — 300 Goldscudi, nach Rafael's eigenem Ermessen anzusetzen, werden sämmtliche Steinmetzen der Stadt angehalten, diesem Befehle nachzukommen. Hierdurch ward er in den Stand gesetzt, die Ausgrabungen zu controliren und viele Monumente der alten Kunst zu retten. Damals war die Zeit, wo man die meisten der herrlichen Statuen des Alterthums, welche jetzt in den Museen von Rom bewundert werden, einzeln hier und dort entdeckte.

Nach vier Jahren legt der Künstler seinem Herrn Rechnung ab über seine Thätigkeit als Conservator der Stadt Rom, und das Schreiben in seiner ruhigen klaren Darstellung darf als ein Muster für solche Berichte angesehen werden. Es beginnt damit, die Superiorität der alten Römer anzuerkennen, (von griechischer Kunst wußte man damals noch nichts,) denen viele Dinge sehr leicht wurden, welche wir zu den Unmöglichkeiten rechnen. Er berichtet, wie er die Stadt in jeder Hinsicht durchforscht und die alten Autoren studirt habe und wie es ihn dann mit dem größ-

ten Schmerze erfüllte, den Leichnam seiner edlen Vaterstadt, einst der Königin der Welt, so jämmerlich zerrissen zu sehen.

Er spricht nun von denen, welche an dem Werke der Zerstörung sich betheiligten, und verschweigt nicht, daß die Päpste selber herrliche Gebäude dem Untergange preisgaben, daß nun aber Leo X. berufen sei, dies wieder gut zu machen.

Er beschreibt darauf, in welcher Weise er einen Plan des alten und des neuen Roms aufgenommen habe, urtheilt über die einzelnen Gebäude, dann im Ganzen über die Baukunst der alten Römer und ihre Fortbildung bis auf die eigne Zeit, und schließt mit einer Darstellung der technisch-geometrischen Hülfsmittel, deren man sich bediente.

Der ganze Brief theilt sich auf das durchsichtigste in seine einzelnen Partien und enthält neben der Entwicklung praktischer Gesichtspunkte die edelste Begeisterung für die Kunst der alten Römer. Unwillkürlich stellt man sich Rafael zur Seite und folgt ihm von Linie zu Linie, als wären diese Dinge die dringendste Angelegenheit des Tages, und die Jahrhunderte noch nicht darüber hinweggegangen. Man fühlt, mit welcher Frische er alles in die Hand nahm und wie leicht ihm die Dinge wurden, die er unternahm. Während ein solcher Auftrag zu den Nebenbeschäftigungen gehört, zu denen er sich hergab, während selbst die Leitung des Baues der ungeheuren Kirche zurücktritt vor der Wichtigkeit seiner Gemälde, von denen eines dem andern folgte und jedes eine neue ungeahnte Offenbarung seiner Seele war, hatte er Zeit für seine Freunde und für die Frauen übrig, die er liebte; er suchte nicht die Einsamkeit wie Michelangelo, er breitete die Arme weit aus und zog die Welt an sein Herz, die er liebte. Und mit dieser Kraft verbunden so große jugendliche Schönheit! Als er starb, war kein Künstler in Rom, der nicht weinend seiner Leiche folgte, und der Papst selber, als er Nachricht von seinem Tode erhielt, brach in bittere Thränen aus.

O felice e beata anima, ruft Vasari aus, nachdem er beschrieben, mit welcher Würde und Feierlichkeit sein Begräbniß begangen ward, wer spräche nicht gern von dir, um dich und deine

Werke zu preisen? Wohl konnte die Malerkunst, der solch ein Künstler starb, sich selbst in's Grab legen, denn blind blieb sie auf Erden zurück, da er seine Augen schloß. Wir, die wir nach ihm leben, ahmen sein gutes, sein bestes Beispiel nach, das er uns hinterlassen hat, und, wie es seine Kunst verdient und es unsere Pflicht ist, wollen wir fort und fort von ihm mit tausendfacher Ehre reden. Denn die Kunst, das Colorit, die Composition brachte er zur Vollendung, keiner konnte ahnen, wie weit er gehen würde, keiner wird größeres als er zu erreichen hoffen.

Während Vasari so schreibt, scheint er im Momente Michelangelo ganz vergessen zu haben. Immer stellt er diesen als den größten Meister hin, und mit ihm dachten viele seiner Zeitgenossen, welche ihm Rafael unterordneten. Aber es ist, als ob der Gedanke an den Tod dieses wunderbaren Geistes selbst die Erinnerung an Michelangelo verlöscht habe, der nach Rafael's Verschwinden noch lange Jahre einsam und ohne Nebenbuhler fortarbeitend, durch seine gewaltigen Werke den Verfall der Kunst aufhielt, welcher nach ihm sogleich hereinbrach. Michelangelo war in Florenz als Rafael starb. Aus dem, was wir mehr durch Andeutungen als directe Aeußerungen empfangen, geht hervor, daß sich beide Männer gegenüberstanden. Einer bedurfte des andern nicht, sie suchten sich zu überbieten und den Rang streitig zu machen. Dies ist so naturgemäß, als wir es natürlich finden, wenn wir in alten Gedichten lesen, daß zwei Helden, die sich begegnen, miteinander zu kämpfen beginnen, bis sich herausstellt, wer den andern besiegen konnte. Aber wenn zwei Adler um die Wette der Sonne entgegenfliegen, so sind sie darum keine Feinde, und das Gefühl zwischen ihnen ist nicht der Neid, der geringere Kräfte auseinander hält. Sie fühlen ihre Stärke, und jeder will der erste sein, Bescheidenheit wäre unerträglich. Beide stellten die Kunst der Alten weit über die ihrige, wie Goethe Shakespeare himmelhoch über sich stellte, aber unter den Lebenden litt es keiner, daß ein anderer ihm den Rang streitig machte. Das ist es, was Schiller und Goethe so lange Jahre bei nächster Nähe auseinanderhielt und ihrer Correspondenz die seltsame Beimischung gibt, welche diejenigen Kälte nennen, die den Dingen gleich einen

Namen geben müssen. Jeder erkannte die Größe des andern an, keiner aber stieg von seiner Höhe herunter. Eins jedoch darf uns am allerwenigsten als Maßstab ihrer Gesinnung gegeneinander dienen, der Streit ihrer Anhänger und der Haß, mit dem sie sich verfolgten. Parteien hassen sich immer, wie ganze Völker sich hassen, während ihre Herrscher mit ruhiger Achtung jeder seinen Standpunkt vertheidigt. Wo sich Männer wie Rafael und Michelangelo gegenüberstehen, bedarf es gar nicht der Ueberlieferung einzelner Vorfälle und Aeußerungen. Man betrachte sie beide, man erwäge ihre Kunst, man stelle sich vor, was Rom damals war, das Centrum der Politik und der schönen Künste, man nehme Päpste, wie Julius und Leo, und das persönliche gegenseitige Verhältniß ergibt sich von selbst, es ließe sich poetisch construiren, wie sich die Scenen eines Dramas in der Phantasie aufbauen, sobald die Charaktere großartig und frei von der Kleinheit enger Verhältnisse in voller Kraft einander entgegentreten. Die Feindschaft gewöhnlicher Art, eine Frucht gegenseitigen Verkennens aus Beschränktheit oder weil man die Augen absichtlich mit den Händen zuhält und obendrein eines Gefühls der Schwäche auf beiden Seiten, konnte zwischen ihnen keinen Raum finden. Michelangelo soll gesagt haben, Rafael besitze nichts durch sein Genie, alles durch Arbeit. Damit soll er ihn herabgesetzt haben, Michelangelo, der wohl wußte, was das Wort Arbeit zu bedeuten hat! Meinem Gefühl nach ist dieser Ausspruch ein so großes Lob, daß ich nicht weiß, wie gerade Er sich hätte fassen sollen, um noch deutlicher zu sagen, daß er seinen jugendlichen Genossen verstand, bewunderte und ehrte.

Rafael's allesüberfliegende Liebenswürdigkeit, durch welche er, wie Vasari sagt, den Künstlern ein Beispiel gab, wie sie sich gegen Große, Mittlere und Geringe zu benehmen hätten, war Michelangelo's Element nicht. Er schwebte nicht, wie vom Gewölke getragen, über die Gebirge des Lebens fort, er packte die Steine an, schleuderte sie zur Seite und bahnte sich so seine Straße hinüber. Er gab barsche, harte Antworten und kehrte sich an Niemand. Als ihn der Papst Julius zur Vollendung eines seiner Werke drängte und durchaus wissen wollte, wann er fertig damit würde, antwortete er, wenn ich kann, quando potrò. Der Papst

aufbrausend in jähzorniger Heftigkeit erhob einen Stock gegen den Künstler und indem er die Worte quando potrò, quando potrò wiederholte, schlug er ihn. So standen diese beiden zusammen. Die Sache ward ausgeglichen. Sie kannten sich zu gut, um sich zu trennen, sie geriethen hart aneinander, dies war nicht das einzigemal, aber sie konnten sich nicht entbehren, und da jeder einen festen Grund hatte, auf dem er der ganzen Welt gegenüber sich stolz behauptete, führte sie stets wieder zusammen, was schwächere Naturen getrennt hätte.

Jeder, der sich groß und stark fühlt, liebt den Andern, den er darin als seinesgleichen anerkennt. Selbst die blutigste Fehde kann sie nicht von einander reißen. Unwillkürlich suchen sich ihre Blicke wieder und finden sich, denn jeder sucht den auf, dessen Wesen ein Maßstab seines eigenen ist, und die Sehnsucht, sich neben ihn zu stellen, überwindet alle Hindernisse. Nach diesem Gesetz zieht das Große das Große an, das Gemeine das Gemeine. Dies Gesetz bestimmt den Lebenslauf der Bettler und der Könige. Ohne es sind einige Verhältnisse gar nicht zu erklären. Voltaire und Friedrich hatten sich zur Genüge kennen gelernt. Der König wußte, daß Voltaire falsch, lügnerisch und viel mehr eitel auf den Zusammenhang mit ihm als ihm wahrhaft ergeben war. Dennoch schrieb er an ihn, schüttete ihm sein Herz aus und erwartete seine Antworten. Er fühlte, daß dieser Mann hoch genug stand, um ihn zu begreifen, und dies Gefühl ließ alles andere zur Nebensache zusammensinken. Liest man Michelangelo's Gedichte durch und sein Leben, wie es Vasari und Condivi beschrieben haben, so empfängt man den Eindruck eines Mannes, der völlig einsam einen ungeheueren Weg zurücklegte. Sieht man aber die Nachrichten über das Leben gleichzeitiger Künstler durch, dann gewahrt man, wie unermeßlich sein Einfluß auf alle war und wie die Strahlen der Kunst in ihm zusammenliefen. Ueberall ist seine Hand im Spiele, uneigennützig hilft er diesem und jenem bei der Arbeit, verhauene Marmorblöcke, welche von andern verdorben unbenutzt dalagen, reizen ihn zum Versuch, was sich aus ihnen gestalten ließe; mitten unter den Befestigungsarbeiten seiner Vaterstadt meißelt er in den Stein einer Mauer die fliegende Victoria. Es liegt ihm nur an der Arbeit, gleichgültig, was dar-

aus werde. Seine aufbrausende Natur geht stets mit ihm durch, ebenso oft kehrt sie zurück, und die Art, wie dies geschieht, ist doppelt rührend und ergreifend. Niemand kann darüber im Zweifel sein, ob das Herz dieses harten Mannes hart und unfreundlich, oder milde und von edler Liebe zur Menschheit erfüllt war. Wenn ich las, wie Beethoven die Menschen liebte und ihnen dennoch auswich, fiel mir des großen Florentiners zurückgezogenes Wesen ein, während Mozart's geselliger Umgang mit allen, die ihm begegneten, an Rafael erinnert. Wie verschieden aber dieser Beiden Lebenslauf! Wie zwei Schmetterlinge aus den Gärten der Hesperiden, wehte sie der Sturm des Lebens in die Welt hinein, in der sie zu Grunde gingen. Der eine aber, weil er in ein zu üppig blühendes Gefilde verschlagen ward, der andere, weil er über steinige Aecker hinflog, bis er ermattet zu Boden fiel.

Mozart's wie Rafael's Schöpfungen stehen fertig da, als wären sie so dem Boden entwachsen. An ihnen ist nichts zu ändern, keine Arbeit an ihnen sichtbar; sie existiren; ihr einziger Zweck ist, die Lücke auszufüllen, die unausfüllbar entstehen würde, wenn sie fehlten. Sie lassen sich von allen Seiten betrachten. Man geht um sie herum wie um eine blühende Aloë. Auch Shakespeare's Dichtungen sind so geartet. Aber indem sie so vollkommen und abgeschlossen sind, fehlt ihnen eins, eins, das Michelangelo's Werke besitzen, das Beethoven's Musik hat und das diese Männer zu uns in eine so menschliche Nähe bringt: sie geben Kunde von dem dämonischen Drange nach Gestaltung, der die Seele ihrer Urheber ängstigte, und der wahre Schöpfer ihrer Werke ist. Sie versenken uns nicht in sorgloses Entzücken, sondern den Kampf und den Sieg oder auch nur die Ahnung des Sieges bringen sie in unvergeßlichen Formen und in verklärendem Lichte dar. Betrachte ich Rafael's Madonna auf der Dresdener Gallerie, so scheint die ganze Welt sich aufzulösen in Nebel ringsum, und nur diese Gestalt besteht vor meinen Augen. Mit einem Worte: sie nimmt dem Geiste die Freiheit, sie reißt ihn an sich und schwingt sich auf mit ihm zu höheren Regionen. Wie anders der Eindruck, den ein Sculpturwerk von Michelangelo, ein unvollendetes, auf mich ausübt. Ich kenne es nur aus einem Gypsabgusse im neuen

Museum. Das Original ist in Paris. Es stellt einen sterbenden Jüngling dar, eine von den Gestalten, welche das Grabmal des Papstes Julius umgeben sollten, wie es in der ersten Anlage intendirt und begonnen ward. Sie sollten die besiegten Provinzen des Reiches bedeuten. Der Körper steht aufrecht, ein unter der Brust herlaufendes Band hält ihn wie eine Fessel empor, ohne es sänke er auf den Boden nieder; der eine Arm will die Brust berühren, der andere liegt aufwärts über dem Haupte, das sich matt und mit dem Ausdrucke des Todes zur Seite neigt. Die göttlichste Zartheit der Jugend ist über die Gestalt ausgegossen. Ein sterbendes Lächeln umzuckt die Lippen, ein Ausdruck des tiefsten Jammers lastet auf den Augen. Man steht davor, und der Schmerz um die in Tod sich auflösende Schönheit durchdringt die Seele. Man fühlt sich freier, größer; man möchte zu Ende gehen wie er. Jede Linie fließt aus demselben Gefühle. Die schmalen Hüften, die kraftlosen Knie, die erschlaffenden Hände, die Augen, auf welche die Lider herabgesunken sind, vor denen die Welt verschwimmend schon auf- und abwogt, die bald ganz verschwinden wird: — dieses Werk zieht mich mächtig an das Herz eines Menschen, eines gewaltigen Künstlers, ich denke an Michelangelo, und die finstern Gewölke, unter denen er fortschritt, scheinen mir heimischer als die unendliche Klarheit, zu der mich Rafael mit Flügeln beschenkt. Uns Deutschen steht ein Künstler höher als alle seine Werke. Goethe ist größer als seine Dichtungen, Schiller selbst uns lieber, als was er geschrieben. Deßhalb ist auch Hamlet für uns Shakespeare's größtes Werk, weil es am tiefsten seine eigene Seele enthüllt, während die andern nur Gestalten geben, die mir eben so nah sind als sie mir fern bleiben. Durch Hamlet versenkt man sich mit dem Dichter in die große Frage des Lebens und fühlt schaudernd die schmale Linie zwischen Klarheit und Wahnsinn, die die Straße der menschlichen Seele bildet. Es läßt uns nicht ruhen, es treibt uns zu eigenen Schritten vorwärts. Das thut auch Michelangelo, und ich folge ihm gern, so trübe Sterne seinem Pfade leuchten, statt mit Rafael im Lichte ruhevoll zu liegen, das alles verleiht, aber nichts den eigenen Gedanken zu erringen übrig läßt. —

Aus der Zeit wo Rafael starb, theilen die Künstlerbriefe nichts

Schriftliches von Michelangelo's Hand mit. Seine drei ersten Briefe sind von 1496, 1504 und 1529, sie umfassen einen langen Zeitraum, seine Jugend, seinen ersten römischen Aufenthalt, und die Stürme in Florenz, nach denen er dann abermals in Rom in die Periode seines Lebens eintrat, während welcher er alleinherrschend im Reiche der Kunst bis zu seinem Tode Arbeit an Arbeit reihte. Aus dieser Epoche sind zahlreiche Briefe vorhanden; aus ihr sind die meisten seiner Gedichte und überhaupt bezieht sich, was uns von Zeitgenossen über ihn aufbewahrt wurde, zum größten Theile auf diese späteren Jahre seines Lebens.

Der erste Brief vom 2. Juli 1496 meldet seine Ankunft in Rom. 1574 geboren, stand er im zweiundzwanzigsten Lebensjahre, hatte aber schon viel durchgemacht. Sein ganzes Leben war ein fortgesetzter Kampf gegen Menschen und Verhältnisse, der mit dem frühsten Betreten der Künstlerlaufbahn seinen Anfang nahm. Als Kind in die Schule geschickt verbrachte er alle seine freien Stunden mit Zeichnen. Kein Abreden, keine Strafen konnten ihm diese Neigung benehmen. Er besiegt den Widerstand seines Vaters und tritt mit vierzehn Jahren bei Domenico Ghirlandajo in die Lehre. Die Freundschaft mit dem jungen Granacci, welcher ebendort die Malerei erlernte, führte ihn in die Werkstätte dieses Meisters. Er macht erstaunliche Fortschritte. Ein Zug seiner Art und Weise ist uns aufbewahrt wie sich seine Fähigkeit und zugleich sein Charakter früh offenbarten. Einer seiner Mitschüler hatte eine Gewandstudie Ghirlandajo's zum copiren erhalten. Michelangelo nahm das Blatt und verbesserte mit seinen eigenen Strichen die Figur und die Manier des Lehrers. Granacci bewahrte die Zeichnung auf und schenkte sie in der Folge Vasari, der sie sechszig Jahre später Michelangelo wieder vorlegte. Lächelnd erkannte dieser sein Werk und fügte hinzu: „damals verstand ich mehr von der Kunst als heute.“ —

Diese Lust, sich an fremder Arbeit zu erproben und mit andern zu concurriren, kehrte ihm oft wieder. Es ist ihm ein Genuß, gleichsam an greifbaren Beispielen inne zu werden, was er vermochte, eine Art Uebermuth im Bewußtsein der Kraft. Wo er fühlte, daß es ihm zukam, der erste zu sein, wollte er nicht der zweite erscheinen. Es liegt ein Anflug von handwerksmäßigem Wett=

eifer in diesem Bestreben. Er basirte sich nicht auf den Genuß allein, vor sich selbst als der größte dazustehn, das Publikum sollte es empfinden. Es sollte wissen, daß er mehr verstand als alle andern. Er verlangte keine Bevorzugung, aber er drang auf Gerechtigkeit. Schiller hatte etwas von diesem Drange als er Bürger's uud Matthisson's Gedichte und auch Goethe's Egmont streng beurtheilte. Es war ihm dabei um die Werke zu thun, nicht um die Personen, während Goethe, als er in jungen Jahren Wieland angriff, dessen Person und nur in zweiter Linie die Werke im Auge hatte. War aber Michelangelo eifersüchtig auf seine Stellung, so war der Gedanke, dadurch groß zu sein, daß andere geringer daständen, seiner Seele fremd. Manchem Künstler kam er zu Hülfe bei der Arbeit, er machte ihnen Zeichnungen zu ihren Bildern, er gab ihnen guten Rath, wie sie vorwärts kämen. Wäre ein größerer Künstler als er erschienen, hätte er sich im innersten Herzen gestehen müssen, dieser kann mehr als du, keinen Moment würde er gezögert haben, offen auszusprechen, was er dachte. Wie wahr dies ist, mag aus der Anekdote hervorgehen, welche de Thou in seinen Memoiren aufbewahrt hat. Sie beweist, daß der Hochmuth des großen Meisters anderer Art war als die Selbstüberschätzung beschränkter Kräfte, und seine Bescheidenheit aus einer klareren Quelle floß als aus jener lügnerischen Selbstherabsetzung secundärer Geister, die nur das Lob aus dem Munde derer herauslocken wollen, denen gegenüber sie sich tadeln.

De Thou befand sich in Mantua, wo die Prinzessin Isabelle d'Este ihm und andern die Kunstschätze ihres Palastes zeigte. Darunter auch einen Cupido, eine Marmorarbeit Michelangelo's. Nachdem die Gesellschaft ihn lange bewundernd betrachtet hatte, enthüllte man eine zweite danebenstehende und mit einem seidenen Tuche überhangene Statue, ein Werk antiker Kunst. Beide wurden jetzt verglichen und Jedermann schämte sich, die des Florentiners so hoch gestellt zu haben. Die Antike war noch mit den Spuren der Erde bedeckt, in welcher sie gelegen hatte, aber sie schien lebendig zu sein, während die andere nur ein Stein ohne Leben war. Nun aber versicherte man, Michelangelo habe die Prinzeß inständig gebeten, sein eigenes Werk nie anders als mit dem griechischen

zusammen und zwar in dieser überraschenden Weise zu zeigen, damit Kenner beurtheilen möchten, wie weit die Kunst der Alten die moderne überragte.

Es ist die Frage aufgestellt worden, was aus diesen beiden Statuen geworden sei, und man scheint die Richtigkeit der Erzählung überhaupt zu bezweifeln. Hierauf aber kommt es gar nicht an. Mag sie faktisch sein oder nicht, der Vorfall trägt jene Wahrheit in sich, welche höher steht, als die sogenannte historische. Jedenfalls hielt man den Michelangelo einer so großartigen Handlungsweise fähig. Daß man das Allgemeine in den speciellen Fall concentrirte, ist nur eine Folge jener räthselhaft mythischen Thätigkeit, welche den Menschen unbewust innewohnend an dem Leben großer Männer und an den bedeutenden Ereignissen der Entwicklung eines Volkes so lange formt und dichtet, bis sie in Einklang mit dem Ideale der Nationen gebracht sind. Das Vorgefallene ruht nicht schwer und unveränderlich im Schooße der allgemeinen Erinnerung, sondern wie das Meer die Steine wirft sie die Thatsachen hin und her, bis sie sich abrunden und eine neue Gestalt annehmen.

Das Gedächtniß des Menschengeschlechtes duldet keine allgemeinen Züge, sondern verlangt bestimmte anschauliche Fälle; wo diese fehlen, werden sie erfunden und sind plötzlich da, ohne daß man weiß woher sie gekommen sind. Corneille starb in Dürftigkeit. Das steht fest, aber was will das sagen? Man verlangt einen handgreiflichen Beweis und erzählt nun, er sei so arm gewesen, daß er sich zuletzt nicht einmal ein Paar Schuhe habe kaufen können.

Bei Schiller's Tode fehlt das Geld, um den Sarg zu bezahlen. Goethe läßt sich mit seiner Frau unter dem Donner der Kanonen von Jena trauen. Francesko Francia stirbt aus Gram als er Rafael's heilige Cäcilia erblickt, Racine aus Kummer, beim Könige in Ungnade gefallen zu sein. Belisar geht mit ausgestochenen Augen bettelnd durch das Land; Philipp von Spanien läßt den Don Carlos tödten; Napoleon schreitet mit der Fahne in der Hand über die Brücke von Arcole den östreichischen Kanonen in den Rachen; Cambronne sagt: die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht; oder um in entferntere Zeiten zu gehn, ein

egyptischer König schlägt mit einem Schlage einigen Dutzend Gefangenen die Köpfe herunter.

Alles das ist gelogen. Es wuchs wie Unkraut auf unter dem Waizen, keiner hat es gesäet, und es hat kein Recht auf den Boden, wo es steht. Aber es ist nicht auszurotten. Immer wieder stehen die blauen und rothen Blumen im Korne. Vieles aber, was wir als ausgemacht und fest ansehen, mag nicht viel mehr werth sein, und es kommt selten ein historisches Buch heraus, das nicht in dieser Hinsicht die Geschichte corrigirte.

Jeder Lüge liegt eine leicht abzuschüttelnde Willkürlichkeit zu Grunde, dem Mythus aber, und wenn er in den neuesten Zeiten entstände, eine nicht zu ertödtende Lebenskraft. Das Verfahren der Menschheit kann oft als ein wahrhaft künstlerisches bezeichnet werden: man verstärkt hier und da das Geschehene, setzt Lichter auf, verhüllt anderes mit Schatten und bringt so etwas Neues zu Stande, das mit dem wirklichen Faktum nur in losem Zusammenhange steht, wie die idealische Gestalt eines Gemäldes mit den benutzten Modellen.

Schiller arbeitete sich zu Tode, dies wird eingestanden, Goethe sagt es selbst, alle Vorwürfe, welche darin für das deutsche Volk liegen, drückt der eine Zug aus, man habe kein Geld gehabt, einen Sarg für ihn anzuschaffen. Goethe's ganzer Charakter nach Einer Seite hin spricht sich in dem aus, was man von seiner Heirath erzählt. Alle Fehler Racine's liegen in seiner Todesursache. Alles Grauen der spanisch-päpstlichen Politik in der Fabel vom Tode des Don Carlos, alle Begeisterung der aufblühenden Macht Bonaparte's vereint sich in dem Mythus, wie er der Gefahr entgegenging und sie so zauberhaft besiegte. Es gibt keine rührendere Weise, die Macht der Dichtkunst darzustellen, als in der gleichfalls für eine Sage erklärten Erzählung von Sophokles, dem, als er hoch in den Jahren war, von seinen Kindern die Verwaltung seiner Güter entzogen werden sollte, weil er kindisch geworden sei. Er trat mit seiner Tragödie Oedipus auf Kolonos vor die Richter, und der himmlische Chor, den er ihnen daraus vorlas, brachte sie zu Thränen und vertheidigte ihn. Mag das erfunden sein, man hätte es doch nur von Sophokles erfinden können, und so auch nur von Michelangelo, daß er seine eignen

Arbeiten neben die Werke der alten Meister stellte, um zu zeigen, wie viel größer sie gewesen als er selbst. Nicht sosehr die Bescheidenheit ist hervorzuheben, die daraus redet, sondern der Stolz, mit dem er sein Werk dennoch für würdig hielt, mit der Antike verglichen zu werden, mochte es auch vor deren Vollendung zurückstehn. —

Während er so fast noch als ein Kind bei Ghirlandajo in der Lehre war, kam Lorenzo von Medici, der mächtigste Mann in Florenz, auf den Gedanken, eine Bildhauerschule zu errichten. Er besaß einen Garten, der mit Malereien und alten Statuen geschmückt war, an diesen sollten die Zöglinge ihre Studien machen. Er verlangte von Ghirlandajo seine besten Schüler hinein, darunter befanden sich Michelangelo uud Granacci. Michelangelo arbeitete nun mit doppeltem Eifer. Er hatte stets den Schlüssel zum Garten in der Tasche, war selbst an den Feiertagen darin und suchte es allen andern zuvorzuthun, was ihm gelang. So überflügelte er auch den jungen Torrigiano, und da er ihn obendrein durch Spott gereizt zu haben scheint, ward dieser eines Tages so von Eifersucht entflammt, daß er ihm mit großer Gewalt einen Faustschlag mitten in's Gesicht gab, der ihm das Nasenbein zersprengte und ihn für immer zeichnete. Torrigiano mußte fliehen. Michelangelo blieb im Palaste Lorenzo's. Dieser begünstigte ihn in jeder Weise, ließ ihn mit an seiner Tafel speisen, gab ihm alle Monat fünf Dukaten, und stellte seinen Vater beim Zollwesen an. Als er im Jahre 1492 starb, kehrte Michelangelo nun in das väterliche Haus zurück. Er war achtzehn Jahre alt. Er hatte aber bereits Arbeiten geliefert, die man als meisterhaft anerkannte. Jetzt kaufte er sich einen Marmorblock und meißelte daraus einen Herkules von vier Ellen Höhe. Dieses Werk ward allgemein bewundert und kam später nach Frankreich, wo es seitdem verschollen ist.

Zwei Jahre nach dem Tode Lorenzo's hatte es dessen Sohn und Nachfolger Piero schon so weit gebracht, daß er sammt seiner Familie aus Florenz verjagt wurde. Ihr Palast ward vom Volke geplündert, die Schule des alten Bertoldo aufgelöst und Alles, was sie an Material besaß, öffentlich versteigert. Michelangelo hatte sich bereits vor dem Sturze seiner Gönner nach Bologna und von da weiter nach Venedig begeben, kehrte aber, als

ihm hier das Geld ausging, nach Bologna zurück, wo die Bentivogli's die Herren der Stadt waren, Freunde der Medici, von denen er bestens aufgenommen ward. Er arbeitete dort und studirte daneben den Dante, Petrarka und Boccacio. Seine Werke erwarben ihm viel Freunde, aber auch Feinde, wie es den Anschein hat. Diese waren vielleicht Schuld daran, daß er sich nach einem Jahre wieder nach Florenz aufmachte.

Jetzt entstand der schlafende Cupido, von dem ich sprach. Er soll so schön gewesen sein, daß man Michelangelo den Rath gab, ihn in die Erde zu graben und für eine Antike auszugeben. Vielleicht hängt damit die Mantuaner Geschichte zusammen. Vasari und Condivi erzählen den Vorgang verschieden, und ersterer knüpft am Ende eine ganz andere Moral daran. Er sagt, gerade diese Arbeit beweise, daß die antike Kunst nicht mehr vermocht habe als die moderne, ein Urtheil, das im Geiste Vasari's ebenso richtig sein mag, als die Worte im Geiste Michelangelo's wahr sind, die man ihm in Mantua in den Mund legte.

Der Cupido ward nach Rom verkauft, führte ihn selbst dahin und machte ihn dort berühmt. Weitere Arbeiten, die er daselbst während einer Reihe von Jahren ausführte, erhöhten sein Ansehn. Ich nenne daraus die Pieta, deren Abguß wir im neuen Berliner Museum haben, freilich nur einen Theil davon: den Körper Christi. Es ist ein herrliches Werk, von einer Zartheit und Kraft zugleich, deren Harmonie wahrhaft göttlichen Schimmer über die Gestalt ausgießt. Sie hat noch nichts von jener übermenschlichen Größe, die die Eigenthümlichkeit der späteren Werke ausmacht, nicht das düstre, riesenhafte, an das man denkt, wenn sein Namen genannt wird. Vasari erzählt, wie einige Fremde aus Mailand das Werk bewunderten und es für eine Arbeit ihres Mitbürgers Gobbo ausgaben. Michelangelo schloß sich nun mit Licht und Handwerkszeug Nachts im Sanct Peter ein und grub seinen Namen in den Gürtel der Madonna

Sein Ruhm ließ allmählich in Florenz die Lust erwachen, ihn wieder zu besitzen. Im Hofe des Palazzo Vecchio lag ein großer Marmorblock, an dem sich ehemals ein mittelmäßiger Bildhauer versucht und ihn dann verhauen liegen gelassen hatte. Man bot Michelangelo diesen Stein an, ob er etwas damit machen könnte.

Er ging darauf ein und schuf aus dem Steine den colossalen David, welcher jetzt noch vor dem Palazzo Vecchio steht. Andere Aufträge folgten diesem Anfange. Er malte und arbeitete in Marmor und Bronze unermüdlich weiter; was aber seinen Ruhm am meisten vergrößerte, war sein Wettkampf mit Leonordo da Vinci, welcher damals beinahe fünfzig Jahre alt war, während Michelangelo noch keine dreißig zählte, und der seinetwegen allein in der Folge Florenz verließ und nach Frankreich ging.

Beide verfertigten sie zwei ungeheure Cartons, Darstellungen von Gefechten, in welchen die Florentiner die Pisaner besiegt hatten, zwei Werke, von denen man sagte, daß sie nebeneinander den Inhalt der ganzen italienischen Kunst bildeten. Man stritt heftig in der Stadt für beide Theile und nahm Partei für die Meister. Von beiden Werken ist nichts mehr erhalten*). Der Bildhauer Bandinelli zerstörte das Michelangelo's aus Neid und Eifersucht. Während der Unruhen im Jahre 1512 verschaffte er sich die Schlüssel zu dem Saale, in dem es aufgestellt war, schlich hinein und zerschnitt es in Stücke, welche einzeln verloren gingen. Hier und überall verfolgte Michelangelo die Wuth seiner Gegner. Als die Statue des David auf ihre Stelle geschafft wurde, mußte sie Nachts von Bewaffneten beschützt werden, weil man mit Steinen nach ihr warf, um sie zu beschädigen.

Unterdessen war Papst Alexander gestorben und Julius der Zweite bald nachher sein Nachfolger geworden. Er berief Michelangelo nach Rom zurück, seine Gesandten in Florenz mußten ihm hundert Scudi Reisegeld auszahlen. Er wollte ein ungeheures Grabmal für sich errichten lassen und beauftrachte ihn damit. Michelangelo machte einen Plan, welchen der Papst approbirte, und begab sich an die Arbeit, dieses Werk aber brauchte fünfundvierzig Jahre bis zu seiner Vollendung, die Pläne wurden verändert und verkleinert, Krieg und Schicksale jeder Art schoben seine Ausführung auf, man stahl ihm den Marmor, man griff ihn an der Geldsumme wegen, die er dafür empfangen haben und zu seinem Vortheil verwandt haben sollte, man gewährte auf's neue Geld und zahlte es nicht, und es ward die Sache endlich zu einer Last für den Künstler,

*) Goethe spricht im Anhange zu Cellini's Leben ausführlich darüber.

die er unheilbringend durch lange Jahre fortschleppte ohne sich befreien zu können.

Damals aber ahnte er von alledem noch nichts. Er stand in der Blüthe seiner Jahre und seines Ruhmes. Er hatte Da Vinci zu überbieten gesucht, Rafael war noch nicht aufgetreten. Als dieser dann erschien, zog der Wetteifer ihrer Kunst eine Menge ausgezeichneter Künstler mit zur Höhe. Sie fanden alle reichliche Arbeit und reichen Lohn. Die Päpste wußten die Mittel herbeizuschaffen. Rom sollte eine Königin im Reiche der Schönheit werden. Es waren die Zeiten, wo man sich in Deutschland zu regen begann wider eine Oberherrschaft, welche das Gold der ganzen Welt in die Canäle gleiten ließ, die alle in Rom zusammenströmten. Dort herrschte ein ausgelassenes Leben. Damals schrieb Ulrich von Hutten seine Schriften gegen die Stadt, deren Tyrannei unerträglich geworden war. Ich erwähne das hier, denn indem wir das Leben der großen Künstler betrachten, welche dort aufwuchsen, den Ton bedenken, der im gesellschaftlichen Verkehre jener Tage herrschte, die Verschmelzung der schrankenlosen Freiheit antik=philosophischer Denkungsart mit der sclavenhaften Unterwürfigkeit unter die Religion der Päpste: wenn wir aus dem allen die Blüthe der Litteratur und der Künste sich entfalten sehen, so scheint uns diese Entwickelung der Dinge in Italien nothwendig und naturgemäß. Naturgemäß jedoch war auch der neu erwachende Widerstand des deutschen Geistes. Wir begreifen, wie man sich auf beiden Seiten nicht verstand und daß man sich nicht verstehen konnte. Die Laster der Geistlichkeit, die Verbrechen der Borgia's überschatteten für den deutschen Blick allen Geist und alle Schönheit, und was waren wir damals für die Italiener? Deutschland, ein fernes barbarisches Gebiet, voll von rohem Fanatismus, ohne nationale Litteratur und ohne einen gebildeten Adel, eine Provinz des ungeheuren Kaiserreiches, die sein Herrscher nur betrat, wenn er Rebellen zu züchtigen hatte, dessen Sprache er nicht redete. Der Kaiser war ein Spanier, der Mittelpunkt seiner Politik lag in Madrid, in Deutschland selber schrieben die Gelehrten lateinisch, als Hutten sich zuerst seiner eigenen Sprache bediente, war sie ihm so ungewohnt, als wollten wir heute die Leitartikel der Zeitungen lateinisch abfassen. Man war in Rom mit Savonarola fertig geworden, der eine Stadt

wie Florenz mit seinen Lehren in Aufruhr versetzt hatte, was kümmerte man sich um die Unruhen in dem Lande jenseits der Alpen? Es ist leicht möglich, daß Luther und Rafael in Rom aneinander vorübergingen und sich in's Auge blickten, der eine seine Madonna, seine Schule von Athen, seine Geliebte in Gedanken, der andere mit finsterer Stirne nur die Verderbniß gewahrend, die ihn rings umgab und den Boden unter seinen Füßen unterwühlte, über den der Römer so sorglos und so freudig dahinschritt.

Während so Rafael durch die Anmuth seines Wesens, das nirgends durch den Zwiespalt mit sich selbst oder durch die harte Beimischung von Gedanken, die außerhalb seiner Sphäre lagen, getrübt wurde, immer höher in seiner Kunst und im Wohlwollen der Menschen anstieg, arbeitete Michelangelo sich auf stilleren Wegen in seiner Größe empor und that nicht nur seiner Kunst, sondern auch seinem Charakter genüge, der sich immer unbeugsamer und störriger gegen die Welt auflehnte.

Es sind Unregelmäßigkeiten in des Auszahlung der für die Arbeiter angewiesenen Geldes vorgefallen. Er will den Papst sogleich sprechen. Er wird an der Thüre grob abgewiesen. Wüthend geht er nach Hause, schreibt einen donnernden Brief, verkauft was er besitzt an die Juden und verläßt Rom auf der Stelle. Julius sendet ihm seine Reiter nach, einen Courier nach den andern fertigt er mit Briefen an ihn ab, aber Michelangelo bleibt unerbittlich und kommt in Florenz an. Jetzt erfolgen drei Breven hintereinander, die Signorie solle ihn zurückschicken. Der Künstler gehorchte nicht, aber er fürchtete die Macht und die Rache des Papstes, und seiner Sicherheit mißtrauend überlegte er eine Reise nach Constantinopel, wohin ihn der Sultan eingeladen hatte, damit er ihm eine Brücke über den Bosporus baue. Endlich ließ er sich bereden, nach Bologna zu gehen und da mit Julius zusammenzutreffen. Er kommt dort an; kaum hat er Zeit, die Stiefeln zu wechseln, als schon ein Vertrauter des Papstes ihn zu Seiner Heiligkeit abholt, die ihn im Palaste der Sechszehner erwartet.

Er tritt ein und läßt sich auf das Knie nieder. Der Papst sieht ihn von der Seite an, als zürnte er ihm, und sagt: „statt

Uns aufzusuchen, wartest Du bis wir kommen, um Dich aufzusuchen." Er wollte damit andeuten, daß von Bologna nach Florenz näher als von da nach Rom sei. Michelangelo bat um Verzeihung. Er sprach frei und ohne sich das mindeste zu vergeben. Der Papst zögerte mit einer Antwort. Jetzt aber wendet sich die Scene in sehr charakteristischer Weise. Der Bischof nämlich, welcher Michelangelo zum Papste geholt hatte, sucht ihn zu entschuldigen und sagt, Künstler seien unwissende Leute, die nichts als ihre Kunst verständen, Seine Heiligkeit möge Michelangelo Verzeihung angedeihen lassen. In plötzlicher Wuth fährt der Papst nun gegen den Bischof, erhebt seinen Stab, schlägt auf ihn los und ruft: „Du allein bist unwissend, daß Du diesem Manne zu sagen wagst, was Ich ihm nicht sage!" Darauf segnete er Michelangelo und gab ihm den Auftrag, seine eigne fünf Ellen hohe Statue in Bronze auszuführen.

Er stellte ihn mit hocherhobener Hand dar. „Theile ich meinen Fluch oder meinen Segen aus?" fragte ihn Julius. „Du räthst dem Volke von Bologna, weise zu sein," antwortete Michelangelo. Und als er ihm in die Linke ein Buch geben wollte, rief der Papst, „gib mir ein Schwert hinein, ich bin kein Gelehrter!" So verkehrte Michelangelo zwei und dreißig Jahre alt mit dem siebzigjährigen Manne, der mitten im Winter noch in den Krieg zog und selbst die Städte eroberte, auf die er sein Auge geworfen hatte. Er entriß Bologna den Bentivogli's und Ravenna sogar den Venetianern. Nicht lange nachher aber goß man ein Geschütz aus seiner Bildsäule. Der Kopf allein blieb erhalten. So enden Kunstwerke, die für Jahrhunderte berechnet sind.

Michelangelo kehrte nach Vollendung dieses Auftrages nach Rom zurück und malte nun die Decke der sistinischen Capelle. Es ist merkwürdig, daß er, ein Bildhauer und als solcher stets von andern und von sich selbst genannt, dennoch den größten Ruhm durch Werke der Malerei erlangt hat. Der Carton in Florenz ist das größte Werk seiner Jugend; das jüngste Gericht, das er viele Jahre später in derselben Sistina malte, das größte Werk seines Alters; die Decke der Capelle jedoch die herrlichste Ausgeburt seiner männlichen Phantasie. Heute noch wird sie als ein unübertroffenes Wunder der neueren Kunst betrachtet. Goethe

sagt von ihr, daß selbst Rafaels Malereien nicht mehr anzusehn wären, wenn man von diesen Werken herkäme. Andere bedeutende Männer bestätigen das. Es ist ein ungeheurer Raum, der hier mit Darstellungen bedeckt ist und das Ganze gibt zugleich einen Begriff von der Fähigkeit Michelangelo's, seinen Werken als Verzierung des Raumes die rechte Stelle und reiche Zwischenglieder zu geben, wodurch alles getrennt und wieder zu einem Ganzen vereint wird. Rauch und Staub und Risse der Mauer haben viel davon zerstört. Es sind 350 Jahre vergangen, seit diese Gemälde zum erstenmale bewundert wurden.

Julius II. hatte für das Papstthum gestritten, sein Nachfolger Leo X., aus dem Hause der Medici, stritt für seine Familie. Italien blühte. Es hatte eine überströmende Bevölkerung, der Welthandel war in den Händen seiner Städte, der Ablaßverkauf lockte die Summen in's Land, welche den Kaufleuten nicht zugänlich waren, überall baute man in den Städten und schmückte die Häuser und Paläste.

Die meisten der herrlichen Gemälde, welche die Grundlagen der heutigen Kunst bilden, wurden damals geschaffen. Michelangelo und Rafael entwickelten eine erstaunende Thätigkeit; Michelangelo nicht in Rom allein, er war dort zu Hause wie in Florenz, in beiden Städten überhäufte man ihn mit Bestellungen. Es ist nirgends gesagt, daß er finster und zurückgezogen war, er genoß das Leben, das ihm lächelte, er gehörte zu der Akademie von Florenz, welche Lorenzo gestiftet hatte und deren Mitglieder dichteten und philosophirten. Damals entstand vielleicht ein Sonnett, das sehr vereinzelt unter seinen übrigen steht, die nicht so früh gedichtet wurden.

Der goldne Kranz, sieh, wie er voll Entzücken
Dies blonde Haar mit Blüthen rings umfängt,
Es darf die Blume, die am tiefsten hängt,
Den ersten Kuß auf deine Stirne drücken.

Wie freudig dies Gewand den langen Tag
Sich um die Schultern schließt und wieder weitet
Am Hals, zu dem das Haar herniedergleitet,
Das dir die Wange gern berühren mag.

Sieh aber nun, wie mit verschränkten Schnüren
Nachgiebig und doch eng das seidne Band
Beglückt ist, deinen Busen zu berühren.

Der Gürtel spricht: laß mich die Lust genießen,
Daß ewig meine Haft dich so umspannt —
Wie würden da erst Arme dich umschließen!

So könnte auch Rafael gedichtet haben, der damals gleich Michelangelo den Päpsten und Medicäern wie ein Fürst gegenüberstand. Rafael aber lebte wie ein Fürst, er hatte Geld, Gefolge und einen prächtigen Palast, den ihm Bramante baute, Michelangelo aber ward behandelt wie ein Fürst, ihn umgab nicht der Zauber des Glanzes und Liebenswürdigkeit, welcher Rafael umleuchtete, aber die Unabhängigkeit seines Auftretens verbunden mit vollständiger Herrschaft über alles, was die Kunst berührte, gab seiner Person eine Wichtigkeit als bildete er allein ein ganzes Königreich.

Als dann Rafael gestorben war, stand er allein da, auch nur ohne den Schatten eines Nebenbuhlers. Wir wissen wenig von ihm aus diesen Zeiten. Erst im Jahre 1527, als er schon auf der Schwelle des Alters steht, tritt er neu auf und durchlebt nach den Ereignissen, welche ihn jetzt aus seiner Ruhe herausreißen, noch eine lange Reihe von Jahren, die, wenn man sieht, wie Alles um ihn her stirbt und anders wird, während er allein ausdauert, wirklich kein Ende zu nehmen scheinen.

Auf Leo den Zehnten war, noch der kurzen Zwischenregierung eines andern Papstes, Clemens der Siebente, wiederum ein Medicäer, gefolgt. Ohne den richtigen Instinkt für die politische Lage des Landes, ohne Festigkeit, an einmal gefaßten Entschlüssen festzuhalten, ohne Gefühl für die Würde des Papstthums, wo es sich um die Interessen seiner Familie handelte, hatte er es dahin gebracht, eines Tages von der Höhe der Engelsburg herab in machtloser Wuth zusehen zu müssen, wie die Soldaten Karls des Fünften, Spanier und Deutsche, in dem wehrlosen Rom alle die Gräuel verübten, deren ein Heer fähig ist, dessen Wildheit selbst in jenen Zeiten eine schreckensvolle Ausnahme bildete.

Bei den Thaten, die an den Einwohnern der Stadt verübt

wurden, vergißt man beinahe den Schaden, den die Kunst zu erleiden hatte. Goldene und silberne Schätze wurden eingeschmolzen, öffentlich dastehende Denkmäler zerschlagen, Sammlungen beraubt, fortgeschleppt was nur irgend lose war. In den Gemächern des Vaticanischen Palastes, die Rafael malte, ward Feuer angemacht, die Soldaten stachen den Figuren die Augen aus; als Tizian zwanzig Jahre später nach Rom kam, dreißig Jahre erst nach Rafaels Tode, fragte er beim Anblick der wiederhergestellten Arbeiten, welcher Stümper darüber gekommen sei. Und seitdem bis heute sind wiederum 300 Jahre verstrichen.

Clemens vertheidigte sich die erste Zeit mit dem Reste seiner Leute. Benvenuto Cellini erzählt lebhaft, wie es in der Engelsburg zuging. Ein erschütternder Moment, als das Volk sich zusammendrängt und die ersten Feinde wie Wölfe hineinbrechen. Wie dann von oben herab die einzelnen Scenen des Mords und der Vernichtung erblickt werden. Wie der Papst neben ihm steht auf den Zinnen des Castells, und Benvenuto sein Geschütz auf die Kaiserlichen richtet. Wie er dann heimlich die Kleinodien aus der päpstlichen Krone ausbrechen und dem heiligen Vater in die Kleider einnähen muß. Das Gold aber wird auf einem schnell erbauten Windofen zu einem Klumpen zusammengeschmolzen. Nun fangen an die Lebensmittel zu mangeln. Der verbündete Herzog von Urbino zeigt sich von ferne und zieht sich thatlos wieder zurück. Alle Hoffnung schwindet. Der Papst ergibt sich als Gefangener. Die Spanier reißen die Fahne des Papstes herab und ziehen die Farben ihres Kaisers auf.

Während dieser Ereignisse war Michelangelo in Florenz, das im Namen des Papstes vom Cardinal von Cortona, einem der Bürgerschaft verhaßten Prälaten, regiert wurde. Die allgemeine Unzufriedenheit sehnte sich nach einer Gelegenheit, loszubrechen. Noch ehe Rom gefallen war, brach ein Aufstand in Florenz aus, den die Medicäer diesmal jedoch noch bewältigten. Zwei Tage lang dauerte die Anarchie. Der David des Michelangelo ward bei dieser Gelegenheit beschädigt. Er stand, wo er heute noch steht, vor dem Palaste der Signorie, in welchem sich die Aufständigen vertheidigten. Eine von oben herabgeworfene Bank schlug auf ihn herab, daß der eine Arm abbrach und in drei

Stücken zertrümmerte. Niemand bekümmerte sich darum, sie lagen auf dem Platze, der mit Soldaten besetzt war, als zwei Knaben, Francesko Salviati und Giorgio Vasari, beide nachmals bedeutende Künstler, sich durch die Wachen durchschlichen und den Marmor glücklich nach Hause schleppten. In späteren Zeiten ließ der Herzog Cosimo den zerbrochenen Arme durch kupferne Zapfen mit der Bildsäule wieder vereinigen.

Diese erste Bewegung der Bürgerschaft hatte man kaum unterdrückt, als die Nachrichten vom Falle Roms einliefen. Nun war in Florenz nichts mehr zu halten. Die Medici verließen die Stadt, und die alte Republick ward wieder hergestellt.

Allein es dauerte nicht lange, so wurden Papst und Kaiser die besten Freunde. Das heißt, Clemens unterwarf sich der Macht, gegen deren Uebergewicht in Italien sein und seiner Vorgänger Streben gerichtet gewesen war. Er dachte nur an Florenz. Rom stand in zweiter Linie, Florenz war die Hauptsache. Er war etwa in der Lage eines Mannes, der seine Pflicht und Ehre aus Rücksichten gegen Frau und Kinder hintansetzt. Die Unabhängigkeit des Papstthums gab er auf und ließ sich den Besitz von Florenz garantiren. Dasselbe Heer, das Rom verwüstet hatte und dann südwärts nach Neapel gezogen war, wurde nun wieder zurück dirigirt und drang im Dienste des Papstes in Toskana ein. Es beginnt der Kampf, dessen Ende das Ende der florentinischen Freiheit war.

Die Wiedereinsetzung der Medici in die Stadt war durchaus nicht der Restituirung einer legitimen Herrscherfamilie gleich. Die Medici waren zuerst eine Bürgerfamilie wie viele andere, sie gehörten nicht einmal zu den vornehmsten. Ihre Bedeutung hatte sich aus dem unparteiischen wohlwollenden Einflusse zu einer immer festeren Einwirkung auf die Lenkung der Dinge gestaltet, jetzt endlich sollte auch äußerlich der Stempel eines fürstlichen Hauses auf sie, der der Unterthänigkeit auf die ihnen gleichstehende Bürgerschaft gedeutet werden. Es war eine Usurpation. Nur zwei Umstände sprachen für sie. Einmal, daß sie faktisch seit einem Jahrhundert unumschränkt und glänzend regiert hatten und daß ein großer Theil der Bürger ihnen anhing, zweitens, daß allemal, sobald ihr oberster Einfluß fortgefallen war, die Parteien

der Stadt einander nicht im Gleichgewichte zu halten vermochten und sich aufzureiben drohten. Im Interesse Karls des Fünften aber lag es, in Toskana ein stätiges, von ihm abhängiges Fürstenhaus zu wissen, statt einer aufgeregten unabhängigen Republik, deren Sympathie für das verhaßte Frankreich unvertilgbar erschien. Für den Kaiser war die Vernichtung der florentinischen Freiheit eine nothwendige That. Die einsichtigeren Bürger fühlten dies von Anfang an und suchten mit ihm zu unterhandeln, als die Verhältnisse noch günstig lagen. Allein sie unterlagen der Uebermacht einer gereizten rücksichtslosen Partei, die von keinem Vergleich hören wollte und sich auf Leben und Tod zu vertheidigen suchte.

Ihr gehörte Michelangelo an. Er, der durch die Gunst der Medici emporgekommen war, der es mit ihnen gehalten und für sie gearbeitet hatte, schüttelte jetzt alle alten Erinnerungen von sich und trat auf die Seite ihrer Gegner. Drei Jahre dauerte der Kampf. Alle Künste der Ueberredung, des Verrathes und der Gewalt werden hier wie dort in Bewegung gesetzt, aber es war nur Oel, das in's Feuer gegossen wurde. Es ist ein Gewirr von Leidenschaften, das sich uns hier darbietet, ein Durcheinander von Charakteren, deren Wege wir verfolgen, daß diese drei Jahre der florentinischen Republik zu einem der lehrreichsten Capitel der Geschichte werden. Denn während die Parteien, durch deren Aneinanderstoßen im Bereiche der antiken Welt großartige Ereignisse entstanden, heute todt und abgethan sind, knüpfen diese Begebenheiten vielmehr frisch an unsere eignen Zeiten an und erfüllen uns mit parteiischer Theilnahme. Es ist, als sähe man die Dinge geschehen. Florenz, das nie zerstört, verbrannt, ja nie gewaltsam erobert ward, steht noch da fast wie es damals dastand, und der Anblick seiner Gebäude reizt unwillkürlich die Gedanken zu Betrachtungen über das, was sie erlebten. Doch das nur das äußerlichste: Weit wichtiger als das äußere Costüm jener Zeiten ist uns der geistige Inhalt jener Streitigkeiten, die jetzt noch nicht zu Ende gekämpft sind und vielleicht in der Zukunft mit größerer Erbitterung wieder aufgenommen werden, als wir heute zu denken geneigt sind.

Es gibt nichts rührenderes auf der Erde, als ein Volk,

das seine Freiheit vertheidigt. Jeder andere Verlust erscheint gering dagegen. Die verlorene Freiheit läßt jede andere Trübsal erblassen, keine Vernichtung hat einen Namen, wo sie genannt wird. Deshalb ist die Zerstörung Karthago's die erschütterndste Begebenheit der alten Geschichte, die Vernichtung Troja's die rührendste im Reiche der Dichtung. Deßhalb sind die deutschen Kriege so begeisternd, die wir für unsere Freiheit kämpften, weil wir das einzige Volk sind, das sie verlor und wieder gewann, alle anderen gingen unter, wenn das geschehen war.

Man könnte einwenden, in Florenz kämpfte Italiener gegen Italien. Allein so war es nicht. Die Italiener, welche die Stadt vertheidigten, waren die alten Florentiner, die auf ihrer eigenen nationalen Natur fußten, die vor der Stadt waren das neue Italien, das sich schon darein gefunden hatte, vom spanischen Kaiser abhängig zu sein und von seiner verrätherischen Politik, durch die Kunst und Wissenschaft und Religion ihren Untergang fanden. Durch spanischen Einfluß ward Italien zu Grunde gerichtet, und wer weiß, wie viele andre Länder in diesen Sturz mit hineingezogen wären im Laufe der folgenden Jahrhunderte, wenn England und Norddeutschland nicht den Widerstand geleistet hätten, für den sie jetzt endlich ihren Lohn zu ernten beginnen. —

Florenz war von Kaufleuten und Handwerkern bewohnt. Die Aristokratie der Stadt bestand aus den großen Banquier-Familien, die, im Besitz ungeheurer Reichthümer, in England und Frankreich den Königen Vorschüsse machten. Der wirkliche Adel, der in Venedig den Staat leitete, und überall in Italien, in den Städten wie auf dem Lande, die erste Rolle spielte, war in Florenz vollständig vertilgt worden. Entweder mußte es in's Exil gehen oder sich in die Zünfte aufnehmen lassen, denen er unterlegen war. So kam es, daß die Stadt keine kriegerische Jugend und keine großen Feldherren hervorbrachte, und sich, wenn sie Krieg zu führen hatte, auf Miethstruppen angewiesen sah. Für Geld stand ihr jedoch der Adel Italiens zu Gebote, der aus dem Kriegführen ein festorganisirtes Gewerbe machte. Ein Krieg wurde in Entreprise genommen wie heute der Bau einer Eisenbahn. Wer in Florenz der reichste Mann war, hatte den größten Anhang unter den Bürgern und das meiste Ansehn nach außen.

Als die Kämpfe zwischen dem einheimischen Adel und der Bürgerschaft mit dem Siege der letztern ein Ende gefunden, spaltete diese sich nun in sich selber, und die Eifersucht zwischen den Reichen, welche allein regieren wollten, und den Armen, die ihren Antheil am Gouvernement verlangten, trat an die Stelle des alten abgethanen Streites. Hier fanden die Medici das Terrain, auf dem sie den Grundstein ihrer Macht legten. Sie machten sich beiden Parteien unentbehrlich, sie leisteten durch ihre Reichthümer nicht nur den einzelnen Bürgern gute Dienste, wenn diese Geld brauchten, sondern auch dem Staate in seiner äußeren Politik, weil sie mit den Fürsten Europa's auf dem besten Fuße standen. War etwas durchzusetzen in Lyon, Mailand oder Venedig, so wandte man sich an die Medici; verlangte man ein Darlehn, so borgten sie mit offnen Händen; wollte man ihnen Staatsämter übertragen, so zogen sie sich zurück. Dagegen verflochten sie durch Heirathen die ersten Familien in ihre Sache, begünstigten Kunst und Gelehrsamkeit und mischten sich leutselig unter das Gedränge bei öffentlichen Festen. Sie regierten nicht, sie gaben nur guten Rath; man fing sie an zu fürchten und exilirte sie; man rief sie von selbst zurück, sie waren endlich nicht mehr zu entbehren. Als dann unter Lorenzo, dem Beschützer Michelangelo's in seiner ersten Jugend, nicht nur Toskana, sondern ganz Italien zur Eintracht und zum Glücke geführt ward, wurzelten die Macht und das Ansehn seiner Familie so fest in Florenz, daß seine Gegner alle Hoffnung auf Erfolg geschwunden war.

Er starb im Jahre 1492 und hinterließ drei Söhne, von denen ihm der älteste in der Regierung nachfolgte, ein hochmüthiger, ritterlicher Charakter, dem viel mehr an seiner eignen stolzen Person, als an der maaßvollen, äußerst schwer zu handhabenden Führung der Staatsgeschäfte gelegen war. Die übrigen Aristokraten, alle ihm ebenbürtig und nirgends dem Range nach tiefer stehend, fühlten sich bald verletzt und ihre Unzufriedenheit theilte sich dem Volke mit. Piero merkte es wohl, und gedrängt, einen Schritt weiterzuthun, machte er zuerst den Versuch, Herzog von Florenz zu werden. Die Wege aber, welche er einschlug, dieses Ziel zu erreichen, brachte die Stadt in die gefährlichste Lage, ihn selbst aber um die Herrschaft.

Zu seinen Zeiten war Venedig der mächtigste Staat Italiens, vielleicht Europa's. Die Venetianer hatten eine Stellung inne, wie sie heute die Engländer einnehmen. Ihnen gegenüber hielt Lorenzo dei Medici den Herzog von Mailand und den König von Neapel verbunden, und die drei vereinten Staaten erhielten, dem mächtigsten vierten gegenüber, das Gleichgewicht Italiens aufrecht. Allein sobald Lorenzo starb, brach die Feindschaft zwischen Mailand und Neapel aus. Piero dei Medici verband sich mit dem Könige, der Herzog von Mailand aber lehnte sich an Frankreich und lockte Carl den Achten, einen jungen ehrgeizigen Fürsten, dessen Haus alte Ansprüche auf Neapel hatte, nach Italien.

Carl machte jetzt Anstrengungen, Piero dei Medici auf seine Seite zu ziehen. Dieser gerieth in die schlimmste Lage. Das Volk von Florenz war von alten Zeiten her den Franzosen geneigt, er aber wollte Neapel nicht aufgeben und wies die Anträge Carls zurück. Nun erschien der König von Frankreich und drang an allen Orten siegreich als Feind in Toskana ein. Da im letzten Momente änderte Piero seine Politik und warf sich den Franzosen in die Arme. Ohne besiegt zu sein räumte er die Festungen, er hoffte durch diese sich überstürzende Nachgiebigkeit bei Carl die günstige Gesinnung zu erwecken, die ihm von Seiten Neapels jetzt nichts mehr nützen konnte.. Allein er hatte falsch gerechnet. Sein Benehmen erbitterte das Volk, der Adel rebellirte, Piero mußte fliehn, der König erkannte die Republik in ihrer neuen Gestaltung an, und die Anstrengungen der Medici, sich wieder einzuschleichen, blieben fruchtlos. Michelangelo, der damals 20 Jahre zählte, hatte schon vor der Katastrophe die Stadt verlassen, gewarnt, wie Condivi erzählt, durch drohende Träume. Er kehrte jedoch bald zurück und ward ein eifriger Anhänger der neuen Ordnung.

Denn zugleich mit der politischen Revolution war eine moralisch-religiöse ausgebrochten, Savonarola leitete sie, ein aus Ferrara gebürtiger Mönich, der als Prior des Klosters von San Marco seit einigen Jahren immer wichtiger und eingreifender auftrat und jetzt die Seele der herrschenden Partei wurde.

Vom Anfang an predigte er gegen die Sittenverwilderung, welcher Italien anheimgefallen war. Laster der ärgsten Art hatten

damals alle Schichten der Bevölkerung durchdrungen, die Geistlichkeit voran. Die scheußlichsten Verbrechen waren so alltäglich geworden, daß sie als gewöhnliche Ereignisse höchstens ein flüchtiges Aufsehn erregten. Die Opposition gegen diesen Zustand, das Gefühl, daß es anders werden müsse, die Ahnung einer gewaltsam einbrechenden Veränderung erfüllten das Volk. Schon während der letzten Jahre Lorenzo's hatte Savonarola in Florenz mit der Androhung eines nahe bevorstehenden göttlichen Strafgerichtes zur Buße und totalen Aenderung des Lebenswandels aufgefordert. Als nun die Franzosen wirklich kamen und wie die Teufel hausten, schienen die Prophezeiungen wunderbar einzutreffen, Savonarola's Partei wuchs den Aristokraten, welche ohne die Medici aber in mediceischer Weise allein weiterregieren wollten, über den Kopf und behielt vier Jahre lang diese Uebermacht, geführt von dem Manne, dessen Leben und Wirken und endlicher Untergang großartig und ergreifend ist.

Er war die Seele des Staates. Seine Predigten gaben den Ton der öffentlichen Stimmung an. Sein Ruhm erfüllte Italien und ganz Europa. Die Sitten der Florentiner besserten sich durch seinen Einfluß, die Stadt hielt in Pest, Krieg und Hungersnoth standhaft aus, und die religiöse Begeisterung des Volkes war so tief und durchdringend, daß sie von Jahr zu Jahr zunahm und in der That den Charakter der Menschen umzuschaffen schien.

Als dann der Rückschlag eintrat, als Savonarola durch die Machinationen der aristokratischen Partei gestürzt und durch den Papst Alexander verbrannt ward, blieb die Republik dennoch bestehen und die Partei des unglücklichen Mannes hielt fest am Glauben an die Wahrheit seiner Lehre und seiner Prophezeiungen. Für sie war die Zerstörung Roms im Jahre 1527, 30 Jahre nach seinem Tode, nur das Einbrechen eines längst vorausgesehenen und verkündeten Gerichtes. Noch einmal sei hier kurz wiederholt: 1492 starb Lorenzo, 94 ward Piero verjagt, 1512 setzten sich die Medici auf's neue in der Stadt fest, kurz ehe Giovanni dei Medici unter dem Namen Leo des Zehnten Papst wurde. Unter diesem und unter Clemens dem Siebenten, seinem Neffen, blieb Florenz mediceisch, bis es sich 1527 zum letzten Male empörte. Michelangelo war da schon über die funfzig hinaus.

Ich nannte ihn einen Freund der Familie. Genau genommen hatte es jedoch nur dem alten Lorenzo nahe gestanden. Als Piero ihm folgte, verließ er den Palast, in dem er eine Wohnung erhalten hatte, und als Piero vertrieben war, stand er mit einer entfernteren, verbannt gewesenen Linie der Medici, die jetzt in die Stadt zurückkehrten, in gutem Verhältnisse. Später war Soderini, welcher bis 1512 als lebenslänglicher Gonfaloniere die Stadt regierte, und der den Medici besonders entgegen trat, Michelangelo's Freund und Gönner. Unter Leo dem Zehnten war er selten in Rom anwesend und hat nichts namhaftes für ihn gearbeitet, wenn ihn dann aber Clemens der Siebente benutzte, so geschah es diesmal, weil Michelangelo als der größte Künstler seiner Zeit jetzt weniger von denen geehrt ward, welche ihm Aufträge gaben, als er selber die ehrte, von denen er sie annahm. Er war ein freier Mann und bestimmte ohne Rücksichten die Seite, auf der er kämpfen wollte.

Wie im Jahre 1494 wollten auch 1527 die Aristokraten, von welchen die Revolution ausging, die Zügel allein behalten, wie damals wurden sie auch jetzt von der allgemeinen Bürgerschaft überwältigt. Männer, welche Savonarola noch gehört und gesehn, waren in großer Menge vorhanden. Sie traten auf, es sollte wieder sein wie damals, die alten strengen Sittengesetze wurden erneuert, Processionen veranstaltet, die alte Form der Regierung: das Consilio grande, wiederhergestellt. Michelangelo war eins der Mitglieder der Staatscommission für militairische Angelegenheiten. Er drang sogleich auf Befestigung der Stadt. Capponi, der erste der drei Gonfaloniere, welche in den drei Jahren der Republik an's Ruder gelangten, erklärte sich dagegen. Es sei keine Gefahr in der Nähe, und die Befestigung eine gefährliche Demonstration. Capponi gehörte zu den Aristokraten, aber er wollte so regieren, daß er allen Parteien gerecht würde. Daran war schon Soderini zu Grunde gegangen. Capponi war für die Freiheit der Stadt, für das Consilio grande, ein Anhänger Savonarola's, aber er wollte kein Bündniß mit Frankreich, doch dies Bündniß bildete den obersten Glaubensartikel der den Aristokraten gegenüberstehenden Partei. Denn als gegen seine Anstrengungen der Anschluß an Frankreich und die Befestigung

der Stadt durchgesetzt wurden, unterhandelte er dennoch insgeheim mit dem Papste und suchte Michelangelo in seinen Arbeiten zu hindern. Capponi's Glauben war, daß der vereinten Macht des Kaisers und des Pabstes nicht zu widerstehen sei und es nur noch darauf ankäme, günstige Bedingungen zu erhandeln. Dies das höchste. Er erklärte sich gegen alles, was wie gewaltsamer Widerstand aussah. Während Michelangelo in Pisa und Livorno öffentliche Bauten leitete und die Festungswerke von Ferrara im Auftrage des Staates in Augenschein nahm, ließ Capponi unterdeß die zu Florenz bereits begonnenen Befestigungsarbeiten wieder einstellen und sogar das herbeigeschaffte Material fortschaffen.

Das konnte keinen Bestand haben. Capponi ward gestürzt, Carducci, sein Nachfolger, führte die Wünsche der französischen Partei energischer durch. Auch drängten die Ereignisse zu nun rascheren Handlungen. Bald standen die Dinge so, daß Florenz, von Frankreich und Venedig verlassen, auf seine eigne Kraft angewiesen war, einem Pabste gegenüber, der alles daran setzte, die Stadt in seine Gewalt zu bringen, und einem Kaiser, der damals der mächtigste Fürst in Europa war. Es fragte sich nicht mehr, wer der Sieger bliebe in diesem Kampfe, sondern nur, wie lange er etwa dauern und was er kosten könnte. Denn Clemens bezahlte das Heer vor der Stadt mit seinem Gelde; je länger die Florentiner sich wehrten, um so länger dauerte für ihn die Ausgabe, um so ärmer war dann obendrein die Stadt selbst, der der Krieg ungeheure Summen kostete.

Als Michelangelo aus Ferrara zurückkam, stand es noch nicht so schlimm. Man hoffte auf Frankreichs und Venedigs Eingreifen, man versuchte mit Umgehung des Papstes den Kaiser zu direkter Unterhandlung geneigt zu machen, man vertraute auch auf Malatesta Baglioni, der im Namen des Königs von Frankreich als Feldherr der Republik ein bedeutendes Heer befehligte. Michelangelo betrieb mit allen Kräften die Befestigung von San Miniato, eines Hügels dicht vor der Stadt, nach Süden hin, auf dessen Spitze eine uralte, herrliche Kirche liegt. Michelangelo war einer von den Männern, die zu allen Dingen zu gebrauchen sind, wo der Moment einen Mann verlangt. Er war Maler, Bildhauer, Dichter, Architekt, er verfertigte sich die eiser-

nen Geräthschaften selbst, mit denen er den Marmor bearbeitete, brach die Blöcke selber in Carrara, erfand die Gerüste, auf denen er die Decke der Sistina malte, und construirte die Maschinen, mit denen er seine Statuen fortschaffte. Jetzt baute er Befestigungen und erfand Schutzwehren für den Thurm von San Miniato, den die kaiserlichen Kanonen zum Ziel genommen hatten. Und mitten in dieser Unruhe malte er seine Leda mit dem Schwan und arbeitete heimlich an den Figuren für die Medicäergräber in der Sakristei von San Lorenzo weiter. So wunderbar gingen in ihm die Interessen der Kunst und der Politik nebeneinander her, daß er für seine Feinde künstlerisch thätig war, gegen welche er das Vaterland vertheidigte.

Unterdessen waren die spanischen Truppen unter Philibert von Orange Florenz immer näher gekommen. Auf halbem Wege nach Rom liegt Perugia: hier sollte sich ihnen Malatesta Baglioni entgegenstellen. Dieser jedoch, der Ansprüche auf die Oberhoheit in Perugia besaß, zog sich zurück, nachdem er mit dem Papste einen Vertrag geschlossen, wonach die Stadt verschont blieb. Nun sollte Arezzo, in der Mitte zwischen Perugia und Florenz, die Spanier aufhalten, aber auch wie hier zog sich die Besatzung ohne Widerstand zurück auf Florenz. Nun mußte die Stadt sich selber vertheidigen.

Soldaten hatte man genug, sowohl fremde bezahlte Truppen als bewaffnete Bürger, aber die Lebensmittel fehlten, denn die geizige Signorie hatte sich zu spät dazu verstanden, die schweren Einfuhrzölle auf Getreide nachzulassen. Jetzt schaffte man hinein, was aufzutreiben war, vervollständigte die Befestigungen, verbannte die verdächtigen Bürger oder setzte sie gefangen, zerstörte alle Häuser außerhalb der Stadt und machte sich auf das Aeußerste gefaßt. Durch die Pest, die religiöse Schwärmerei und das heimliche Gefühl endlichen Unterganges bei dennoch fortwährend genährter Hoffnung auf unerwartete Hülfe von außen, waren die Einwohner auf einen Grad der Energie gesteigert worden, der den hartnäckigsten verzweifelten Kampf in Aussicht stellte.

Wäre Florenz so belagert und endlich gestürmt worden, so wäre sein Schicksal vielleicht verderblicher für das Leben der Menschen und der Kunstwerke geworden, aber es hätte etwas natür=

liches, einfaches gehabt, wie ein Naturereigniß, dessen verheerende Wirkungen furchtbar, doch nicht verbrecherisch erscheinen. Hier aber tritt der schändliche Verrath ein, dessen unsichtbaren Netze das Opfer enger und enger umziehn, bis es regungslos den Feinden in die Hände überliefert wird.

Verrath an sich ist damals so gewöhnlich gewesen, daß er von Machiavelli ohne weiteres unter den hergebrachten Staatsmitteln erwähnt wird, und daß er, wo er zur Ausübung kam, niemals Widerspruch gegen das Princip erregte. Man beklagte die betroffenen, allein man betrachtete die Art und Weise des Falles durchaus nicht als etwas außergewöhnliches. Malatesta Baglioni's Handlungsweise ist deshalb keine schreckenerregende Ausnahme, auf die Niemand gefaßt war, im Gegentheil sein verrätherisches Treiben ward von Anfang an bedacht und als Möglichkeit berechnet: furchtbar wird die That hier nur durch das tragische Schauspiel, dessen Ursache sie werden sollte.

Baglioni hatte Ansprüche auf Perugia. Zu der Zeit, wo er im Namen des Königs von Frankreich für Florenz als erster General engagirt wurde und den Krieg mit seinen Truppen zu führen unternahm, stand es mit dem Papste noch so übel, daß das Geschäft auch in Bezug auf seine eigne Stellung in Perugia ein vortheilhaftes schien. Als dann aber nach der Aussöhnung des Papstes mit dem Kaiser andere Verhältnisse eintraten, hätte Baglioni mit dem Falle von Florenz zugleich seine Stadt, seine Truppen, kurz alles eingebüßt, was er besaß. Es mußte ihm also daran liegen, für diesen möglichen und nach kurzer Zeit sogar wahrscheinlichen Fall das eigne Interesse zu wahren.

Diesen Bestrebungen kam der Papst auf halbem Wege entgegen. Clemens war in einer ebenso bedenklichen Lage als sein Gegner. Nicht nur, daß er das kaiserliche Heer vor Florenz aus eignen Mittel unterhalten mußte, hatte er dem Prinzen von Orange, der es führte, weitere Zugeständnisse gemacht: er versprach ihm die Hand der jungen Catharina dei Medici, welche in Florenz von den Rebellen gefangen gehalten ward. Indem er dies that, wußte er recht gut, daß Orange die Absicht hatte, Florenz für sich selbst als Fürstenthum einzunehmen. Dergleichen zuzugeben kam dem Mediciäer niemals in den Sinn. Er sann

auf Mittel und Wege, die Stadt durch Orange belagern zu lassen, ohne daß sie jedoch in seine Gewalt käme. Wahrscheinlich ist nun, daß sich Clemens mit Baglioni dahin verständigte, er solle Florenz gegen den Prinzen vertheidigen und dafür sorgen, daß kein Spanier die Stadt beträte, zu gleicher Zeit aber sollte er die Florentiner verhindern, durch Ausfälle Orange anzugreifen, weil diese Angriffe vielleicht glücklichen Erfolg haben und das belagernde Heer aufreiben könnten. So würde sich dann der Kampf immer mehr in die Länge ziehn, das republikanische Gouvernement sich in sich selbst zerstören und endlich die Stadt ohne erobert zu sein durch Capitulation dem Papste wieder in die Hände fallen. Baglioni war es dann gewesen, der ihm die Stadt erhielt. Er war so nach beiden Seiten sicher gestellt. Nahmen die auswärtigen Verhältnisse eine günstige Wendung etwa, so stand er der Stadt gegenüber als der glücklichste Vertheidiger, als der treue Retter aus der äußersten Noth da, kam es hingegen, wie der Papst hoffte und erwartete, dann waren ihm die Medicäer zum größten Danke verpflichtet.

Seine Aufgabe war deshalb eine sehr complicirte, und es ist schwierig, bei den einzelnen Fällen zu entscheiden, ob er als Verräther handelte oder nicht. Der Erfolg allein konnte es lehren. Die Florentiner wußten diese Dinge damals ebensogut und besser als wir sie heute wissen. Sie beobachteten Baglioni, sie machten ihre Schlüsse. Allein die Stellung des Generals war zu günstig, als daß eine Gewißheit über den Sinn seiner Thaten momentan möglich gewesen wäre. Er hatte immer wieder Mittel in den Händen, der Regierung alles zum besten zu deuten; als er es aber endlich nicht mehr konnte, war die Zeit vorüber, wo sich die Stadt noch von ihm selber zu sichern im Stande war.

Michelangelo jedoch befand sich unter denen, die instinctmäßig sogleich das falsche Spiel des Mannes durchschauten. Als Mitglied der obersten militärischen Behörde sah er mehr als andere. Er fühlte, daß der Rückzug von Perugia der erste verrätherische Schritt Baglioni's sei. Nun ward auch plötzlich Arezzo aufgegeben. Baglioni warf sich mit seinen Truppen in die Stadt. Eine furchtbare Aufregung der Bürgerschaft folgte auf diese Wendung der Dinge. Man hielt sich für verloren, ein Aufstand des niedern Vol-

kes zu Gunsten der Medici wurde erwartet. Viele Bürger verließen die Stadt, und unter den Flüchtigen befand sich Michelangelo.

Er hatte seine Ansichten vor der versammelten Signorie heftig ausgesprochen. Man hörte ihn da nicht an. Furchtsamkeit sogar ward ihm vorgeworfen. Zornig ging er fort. Er sah Florenz in der Macht des Verräthers, er sah die gefährliche Stimmung des Volkes: zogen die Medici jetzt siegreich ein, so war es um ihn geschehen; von Verdruß und Verzweiflung überwältigt faßte er den Entschluß zu thun, was viele thaten, sich zu retten und sein Vaterland dem Verderben zu überlassen, in das es sich blindlings zu stürzen schien. In den nächsten Tagen, glaubte er, würden die Spanier in der Stadt sein, wie im Jahre 12, und das Volk selber ihnen die Thore öffnen, wie damals.

Mit zwei Freunden stieg er zu Pferde. Zwölftausend Scudi in Gold, eingeschmolzen, trug er bei sich. Niemand durfte aus der Stadt heraus. Man weist ihn zurück am Thore, dann aber erkennt ihn die Wache: „es ist Michelangelo, einer von den Neunen!" Sie lassen ihn passiren. Er schlägt den Weg nach Norden ein, nach dem Gebirge, und erreicht Venedig, der einzige Ort eigentlich, wohin er sich wenden konnte.

Zwei Sonette an Dante, die sich unter seinen Gedichten finden, scheinen in diese Zeit zu fallen; vielleicht dichtete er sie unterwegs, oder in Venedig, wo er zurückgezogen lebte und den Ehrenbezeigungen des Dogen und gesammten Adels auswich.

Ich übersetze das erste Sonett nach der Lesart der Vaticanischen Handschrift.

Er kam vom Himmel, sollte niedersteigen
Gerecht und fromm tief in der Hölle Grauen,
Er kam zurück, um wieder Gott zu schauen
Und völlig uns das wahre Licht zu zeigen.

Glorreicher Stern, der du mit Glanz umhüllest
Das Nest, das mich gebar, das dich verschmähte,
Wär' das, was dir die Welt zu Ehren thäte,
Dein Lohn, der du sie schufst und sie erfüllest?

Von Dante red' ich, der so schlecht verstanden
In seinem Thun vom undankbaren Volke,
Bei dem Gerechte niemals Beistand fanden.

O wär' ich er, sollt' ich, was er, erleben
Für sein Exil, vereint mit seiner Stärke
Wollt' ich das größte Glück der Erde geben.

„Undankbares Vaterland" lautet der Schluß des zweiten Gedichtes, Nährerin deines eigenen Schicksals zu deinem Untergange, denen die am vollkommensten sind, bereitest du die meiste Trübsal. Unter tausend Beweisen sage ich nur den Einen, daß Seine schmähliche Verbannung ohne Gleichen ist und daß niemals ein größerer Mann als er auf der Welt war."

Er liebte Dante, er wußte ganze Gesänge von ihm auswendig. Noch zu Zeiten des Papstes Leo wollten die Florentiner die Asche des großen Verbannten in ihre Mauern zurückhaben. Sie wandten sich deßhalb an den Papst, und auch Michelangelo's Namen findet sich unter der Bittschrift. „Ich Michelangelo der Bildhauer flehe Eure Heiligkeit gleichfalls an, indem ich mich verpflichte, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal zu arbeiten und auf einem ihm ehrenvollen Platze der Stadt aufzustellen." Aus dieser Sache wurde nichts, weil in Ravenna angeblich die Asche Dante's nicht zu finden war. Jetzt war er selbst wie Dante ein Verstoßener, der in der Fremde umherirrte. Er scheint seine eigene Lage mit der des großen Dichters zu vergleichen und sich zu trösten mit der Aehnlichkeit des Schicksals.

Wenige Tage ist Michelangelo in Venedig, als ihn der gethane Schritt gereut. Er beschließt wieder umzukehren. Florenz, das er für eine Beute seiner Feinde gehalten, war aus der jammervollen Verwirrung, in der er es verlassen, zu heroischer Energie erwacht. Die Bürger hatten feierlich gelobt, zu siegen oder zu sterben. Keine Unterhandlung, keinen Vergleich mehr. Ein herzergreifendes Dokument ist uns erhalten, das die erhöhte Gesinnung des Volkes darstellt, die Depesche des venetianischen Gesandten in Florenz, die kurz nach der Flucht Michelangelo's nach Venedig abgesandt wurde. Es ist zu natürlich, daß sie ihm dort mitgetheilt wurde. Jedes Wort muß ihm wie ein brennender Tropfen

auf sein Herz gefallen sein. Seine einzige Sehnsucht war jetzt wieder in Florenz zu sein und Theil zu nehmen an der Glorie seines Vaterlandes.

Alle Vorstädte hätten die Bürger verbrannt, alle Gärten außerhalb der Mauern zerstört, Getreide hereingeschafft, Geld aufgetrieben, den Verbannten ohne Unterschied, wenn sie sich innerhalb eines Monats stellten, freien Eintritt in die alten Rechte zugesagt, und schon 600 wären zurückgekehrt. Alle Bewohner der Stadt wären bewaffnet, sie hätten geschworen, ihre eignen Väter eher in Stücken zu hauen als auf unwürdige Bedingungen hin ihre Freiheit aufzugeben. Und dann theilt der Gesandte die Vorwürfe mit, die man ihm über die treulose Politik seiner eignen Regierung machte, welche gute Worte gäbe und keine Hülfe leistete. Die Venetianer dachten freilich nicht daran, Florenz in seinem Todeskampfe beizustehn.

Michelangelo wußte das recht gut als er Venedig wieder verließ. Dort konnte es ihm nicht zweifelhaft sein, welchen Ausgang der Krieg nehmen würde. Die Hoffnung auf den Beistand der Republik und Frankreichs war eine eitle. Der Kaiser hatte damals niemand mehr sich gegenüber, der ihm Trotz geboten hätte, eben war er auf dem Wege nach Bologna, wo er mit Clemens zusammentraf, und wo die Florentiner zum letztenmale versuchten, mit ihm persönlich zu unterhandeln. Welch ein Contrast. Auch Titian verließ damals Venedig, aber während Michelangelo dem Verderben entgegenzog, ging er nach Bologna, wo er an all den Festen Theil nahm und zu den ersten Berühmtheiten gehörte, die den Glanz der vereinigten Höfe vergrößerten.

Wir wissen, in welcher Weise Michelangelo seine Rückkehr bewerkstelligte. Durch den florentinischen Gesandten in Ferrara kam er demüthig um die Erlaubnis ein, Florenz wieder betreten zu dürfen. Man wünschte ihn dort sehnlichst zurück, nun aber, da er selbst bittend darum einkam, konnte man sich sogar noch auf's hohe Pferd setzen. Während die Signorie sich sonst vielleicht Bedingungen seinerseits hätte gefallen lassen, mußte er nun eine Geld- und Ehrenstrafe erleiden. Er erwiderte nichts, unterwarf sich allem und ward sogleich wieder in sein altes Amt eingesetzt.

Im November 1529 war Michelangelo auf's neue eingetreten, im August des folgenden Jahres fiel die Stadt. Malatesta's

Verrath gab den Ausschlag. Bis zum letzten Augenblicke hatte man auf den König von Frankreich gehofft. Man wußte genau, daß seine Hülfe fast ein Wunder wäre, und trotzdem, als im Juli 1530 die Kunde in die Stadt gelangte, Franz I. habe seine in Madrid zurückgelassenen Kinder zu Bordeaux wieder in Empfang genommen, läutete man mit den Glocken und hielt eine feierliche Messe, um Gott für das glückliche Ereignis zu danken. Holz zu Freudenfeuern hatten die Bürger nicht mehr. Sie fingen an, die Ratten zu verzehren, als Katzen und Pferde aufgegessen waren. Oel und Kleie sah man nirgends. Die Pest decimirte die Stadt. Achttausend Bürger und über das doppelte an fremden Soldaten waren umgekommen. Am 6. August öffneten sich dem Sieger die Thore. Es war eine ziemlich vortheilhafte Capitulation geschlossen und in ihr eine allgemeine Amnestie zugestanden. Allein es gibt keine gültigen Verträge, die dem Unterlegenen Schutz gewähren. Die Medicäer rächten sich mit blutigen Händen. Die Führer des Staates, deren man habhaft wurde, wurden hingerichtet. Dies Schicksal war auch Michelangelo zugedacht. Es ward nach ihm gesucht, er hielt sich verborgen. Nach der gewöhnlichen Erzählung im Hause eines Freundes, nach einer Tradition der Familie Buonarotti im Kirchthurme von San Niccolo oltra Arno. Hier wartete er die erste Wuth seiner ehemaligen Beschützer ab. Der Papst verlangte seinen Tod. Außerdem, daß Michelangelo einer der thätigsten Empörer wäre, beschuldigten ihn jetzt seine Feinde, er habe das Volk auf die Idee gebracht, den Palast der Medici dem Erdboden gleichzumachen. Das war wie sich herausstellte, eine Lüge Der Zorn des Papstes verrauchte. Er erinnerte sich, welch ein Künstler Michelangelo war. Er ging endlich so weit, ihm völlige Verzeihung und sein altes Jahrgehalt anzubieten wenn er nur hervorkommen und an den Grabdenkmälern der Familie weiterarbeiten wollte.

Michelangelo verließ nun sein Versteck und ging still an die alte Arbeit. Er gönnte sich keine Erholung, er aß und trank schlecht, hatte schlaflose Nächte und litt an Schwindel und Kopfweh. Seine Freunde fürchteten, daß er sterben würde, wenn er es noch länger so forttriebe.

Ein Vers von ihm aus diesen Tagen bezeichnet den traurigen

Zustand seiner Seele. Er hatte die Figur der Nacht vollendet, eine halb sitzend, halb liegende Frauengestalt. Man denkt an Homer's Ausdruck „der Schlaf löste ihm die Glieder", wenn man diesen schönen, in schlummernde Ruhe versunkenen Körper ansieht. Das rechte Bein ist ein wenig angezogen, der Arm stützt sich darauf, und auf die Rückseite der eingeknickten Hand neigt sich das Antlitz mit geschlossenen Augen. Eine Haarflechte fällt über Hals und Schulter auf die Brust herab. Sie ist völlig ohne Gewänder.

Wie es in Italien Sitte war, heftete man allerlei lobende Gedichte an die öffentlich aufgestellte Statue. Einer dieser Verse lautete: „Die Nacht, die du schlafen siehst in so reizender Stellung, von einem Engel (angelo) wurde sie in diesen Marmor gemeißelt. Sie ist lebendig, sie schläft nur; wecke sie auf wenn du es nicht glaubst, und sie wird reden." Michelangelo läßt sein Werk selbst antworten und schrieb jenen wundervollen Vers darunter, welcher beginnt: grato m'é il sonno più l'esser di sasso, dessen metrische Uebersetzung mir unmöglich war. „Wohl mir, daß ich schlafe, mehr noch, daß ich von Stein bin so lange die Schmach und Schande bei uns dauern; nichts zu sehn, nichts zu hören, ist das glücklichste Schicksal, deßhalb erwecke mich nicht, bitte, sprich leise."

Dies durfte er öffentlich sagen. Er durfte es wagen, dem Großherzog Alexander, dessen rachsüchtigen Charakter er kannte, seine Mitwirkung am Bau der neuen Citadelle von Florenz abzuschlagen. Allerdings war er schon wieder in Rom als er das that, allein der Arm dieses Fürsten hätte ihn auch dort erreichen können, denn was er Alexander verweigerte, verweiegrte er ebensogut dem Papste. Michelangelo muß in ungemeinem Ansehn bei Clemens gestanden haben. Er arbeitete mit bedecktem Haupte weiter in seiner Gegenwart, er schlug es ihm ab, öfter, als nöthig war, am Hofe zu erscheinen, der Papst wagte sich nicht zu setzen in seiner Gegenwart, weil der Künstler es augenblicklich auch gethan haben würde, und als er einmal heimlich eine erst begonnene Arbeit Michelangelo's gegen dessen Willen und Wissen in Augenschein nahm, blieb dieser versteckt auf dem Gerüste und warf wie von ungefähr eine Planke von oben herunter, deren Fall den Papst beinahe verletzt hätte. Es war ihm unerträglich, wenn

seine Arbeiten vor ihrer Vollendung von fremden Augen gesehen wurden, und daher mag die Wuth, welche ihn erfüllte als Bramante dem Rafael heimlich das Zimmer aufschloß, wo er malte, zumeist entstanden sein. Als er den David meißelte, ließ er einen Bretterverschlag um den Marmorblock machen, und niemandes Blicke berührten das Werk bis zu dem Tage, wo er es allem Volke zeigte. Vasari erzählt, wie er selber einmal Nachts zu ihm kam und ihn bei der Arbeit fand. Michelangelo hatte die eigenthümliche Erfindung gemacht, sich ein Licht oben auf den Hut zu stecken und so zu arbeiten. Als Vasari eintrat und, wie natürlich, sehen mußte wobei der damals schon sehr alte Meister thätig war, löschte dieser das Licht plötzlich aus und sprach im Dunkeln mit ihm weiter.

Die wüthende Heftigkeit, in die er zu Zeiten wie in eine Raserei verfiel, bestimmte viele seiner äußeren Schicksale. Immer jedoch suchte er wieder gut zu machen, was er so verschuldete, und stets traf er Menschen an, welche sich durch sein Wesen nicht irre machen ließen. Es waren Zeiten damals, wo das Leben den Leuten näher auf den Leib rückte als heute. Man wehrte sich noch lieber mit Dolch und Degen als mit Pistolen oder einer Büchse in den Händen, und oft genug war man auf diese Selbstvertheidigung hingewiesen. Jeder Gang durch die dunkeln Straßen einer Stadt bei nächtlicher Weile konnte Händel bringen, jede Reise war ein kleiner Feldzug auf eigne Hand, gerichtet gegen unvermutheten Ueberfall. Die großen und kleinen Kriege füllten die Länder mit Leuten, deren Handwerk die Führung der Waffen war. Die Bürger vertheidigten ihre Mauern und ihre Gerechtsame, die Kaufleute standen in voller Wehre den Wegelagerern oder auf dem Meere den Angriffen der Piraten entgegen, denn damals herrschte ein unaufhörlicher Kampf an den Küsten des mittelländischen Meeres. So bildete jedermann sein Schicksal in unbekümmerter Freiheit, es gab keine Examina, durch welche heute das Schicksal von Tausenden oder Hunderttausenden ein und denselben vorher gewußten uniformen Gang geht, und bei denen der Kopf allein zu arbeiten hat.

In Cellini's Leben lesen wir am farbigsten, wie es damals zuging, Vasari's Lebensbeschreibungen der Künstler liefern gleichfalls eine Fülle abentheuerlicher Züge. Alles berührte sich, je-

dem Gefühl ward nachgegeben, jede Leidenschaft kam leicht zum Ausbruch, und so im Hinblick auf das Ganze steht Michelangelo's Charakter in seinem rücksichtslosen Anpacken der Verhältnisse weniger einzeln da. Nichtsdestoweniger blieb es eine Gunst des Schicksals, daß er Fürsten begegnete, die den Mann so richtig zu nehmen wußten. Es lag die zarteste Herzensweichheit unter der Härte seines Benehmens. Als er 1506 nach Bologna ging, um sich mit dem Papste auszusöhnen, gab ihm Piero Soderini, welcher von 1502 — 1512 als Gonfalonier die Stadt regierte, einen Brief mit, in dem er schrieb: wenn man ihm gute Worte gibt, wird man alles von ihm erreichen. Man muß ihm Liebe zeigen und Wohlwollen beweisen, und er wird Dinge thun, die jedermann, der sie sieht, in Erstaunen setzen werden. Damals war Michelangelo zwei und dreißig Jahre alt, wie mußte er jetzt erst als ein Mann von sechs und fünfzig die Ereignisse empfinden. Man wußte, daß mit ihm nicht zu capituliren war, man ließ sich gefallen, was er that, nur um seine wunderbare Kunst nicht einzubüßen. Um zu zeigen, was man ihm zutraute, führe ich hier noch eine von jenen Sagen an, über deren Werth ich bereits gesprochen habe: als er einen Christus modellirte, soll er in der Raserei der Arbeit das Modell selbst an's Kreuz genagelt haben, um so besser den Ausdruck des Schmerzes zu finden. Dem Rafael hätte das keiner angedichtet. Daß aber wiederum die Zartheit, die tiefe Empfindlichkeit seiner Seele keine Fabel war, das beweisen seine Gedichte. Sie entsproßten seiner Seele wie die Schneeglöckchen unter dem Schnee wachsen, der sie verbirgt aber sie zugleich vor dem Froste schützt. Auch waren sein Stolz und sein Ehrgeiz nichts anderes als der Ausdruck seines Dranges, vor sich selbst würdig dazustehn. Rafael strebte nach dem Cardinalshute, wie ein Kind nach Gold und Diamanten greift, allein ich glaube, Clemens hütete sich wohl, diese Ehre dem Michelangelo anzubieten, der sie vielleicht nicht auf die sanfteste Weise zurückgewiesen hätte. Es gibt Naturen, die durch das groß sind, was sie erreichen, andere durch das, was sie verschmähen. Es war ihm mit Geschenken nicht beizukommen, er wollte durch nichts auch nur den geringsten Theil seiner Unabhängigkeit einbüßen. Nur in seltenen Fällen machte er eine Ausnahme. So einmal als er ein präch-

tiges arabisches Pferd bewundert hatte, welches dem Cardinal Hippolyt von Medici gehörte und das ihm dieser als Geschenk zuführen ließ, überwand er sich, es von ihm anzunehmen.

Ausgesöhnt mit dem Papste ging er nach Rom, kehrte noch einmal, wie es scheint, nach Florenz zurück und dann nie wieder. Der nächste Brief aus dem Jahre zwei und dreißig ist von Rom datirt und an Sebastian del Piombo gerichtet, den berühmten Maler, der wie er ebenso mit der linken als mit der rechten Hand arbeitete, und dem er schon früher die Zeichnung zu einem Bilde gemacht hatte, das mit einem Werke Rafael's concurriren sollte. Der Brief handelt von dem Grabdenkmale des Papstes Julius, von Geldangelegenheiten und Marmorblöcken. Der folgende, ohne bestimmtes Datum, erschöpft in einer umfassenden Darstellung alles, was Michelangelo in dieser Angelegenheit zu leiden hatte. Es ist ein langes Schriftstück, dessen Original, wie wir es besitzen, nicht von des Künstlers eigner Hand herrührt, ja, das nach Dr. Guhl's Erachten, dem hierin andere Autoritäten zur Seite stehn, gar nicht von ihm selber verfaßt worden ist. Es soll nach Vasari's und Condivi's Angaben zusammengestellt sein. Guhl fragt, wie es denkbar wäre, daß Michelangelo ganz von den neuesten Unbilden erfüllt (man hatte ihm mit einem Worte: Unredlichkeiten vorgeworfen) plötzlich eines längst vergangenen Factum's Erwähnung thun konnte. Denn der Brief ist in der That an sich von mäßiger Länge, die umfangreiche Nachschrift aber greift in vergangene Zeiten zurück und läßt sich in den stärksten Ausdrücken über die Intriguen aus, mit denen man ihn von Anfang an den Weg zu verstellen suchte. Er schließt mit dem bereits erwähnten Ausspruche über Rafael, von dem er sagt, was er von der Architektur gewußt habe, habe er von ihm gelernt.

Dieser Schluß scheint selbst Herr von Reumont zu stark, dem wir die Bekanntmachung des Briefes in Deutschland verdanken*). Ich glaube, daß gerade diese Worte von keinem andern als von Michelangelo herrühren konnten.

---

*) Er gab ihn 1834 in einer kleinen, bei Cotta erschienenen Broschüre heraus. Das Original ist in Harford's Buche abgedruckt. Herr v. Reumont vertheidigt im übrigen seine Aechtheit.

Papst Clemens starb 1534. Paul der Dritte, sein Nachfolger, adoptirte all seine künstlerischen Unternehmungen, wie Clemens die Leo des Zehnten, Leo die des Papstes Julius fortgesetzt hatte. Immer noch zog sich die Vollendung des Grabmales in die Weite. Kummer jeder Art ward ein Gefolge dieser Angelegenheit für den Künstler. Clemens starb, es kam ein neuer Papst, und Michelangelo's Feinde hofften ihm bei diesem zu schaden. Er hält es für nothwendig seinen neuen Herrn wissen zu lassen, daß, so lange die Last dieser Verhältnisse unaufgeklärt ihn bedrücke, er nicht in Ruhe arbeiten könne. Er malte damals gerade an dem ungeheuren Gemälde des jüngsten Gerichts.

Er hat das Schreiben vollendet und sich darin so kurz als möglich ausgesprochen, da überrascht ihn noch einmal das Andenken an die lange Reihe der erlittenen Ungerechtigkeiten. Es ist nothwendig, daß der Papst diesen Dingen völlig auf den Grund sehe. Er setzt die Feder zu einem Postscriptum an, er bemüht sich mehr und mehr die Verhältnisse klar und geordnet darzustellen, und in Feuer gerathend durch das Bedenken längst vergangener Ereignisse wird er immer heftiger, bis er mit einem kühnen Worte zuletzt Rafael's und Bramante's Eifersucht als den ersten Anstoß allen Unglücks nennt und offen ausspricht, was Rafael von der Baukunst gewußt habe, verdanke er ihm und keinem andern. Er konnte das hier thun, da auf der einen Seite Rafael's Ruhm als Maler feststand, sich auf der andern aber längst herausgestellt hatte, daß seine Aenderungen am Plane der Peterskirche, wie ihn Bramante gemacht hatte, keine Verbesserungen gewesen waren.

Schrieb Michelangelo den Brief, so ist damit noch nicht gesagt, daß er ihn absandte. Man kann ihn unter seinen Papieren gefunden und copirt haben. Er kann ihn jemanden mitgetheilt haben, der ihn ohne sein Wissen abschrieb, während er selbst das Original vernichtete. Rührte er aus der Feder eines Anhängers her, so würde dieser, wenn er Michelangelo dadurch rechtfertigen wollte, Takt und natürliche Scheu genug besessen haben, ihm nicht solche Aeußerungen unterzuschieben, die nach dem Ermessen des gewöhnlichen Menschenverstandes dem großen Meister in den Augen der Leute eher zum Schaden gereichen mußten, als daß sie seiner Sache nützlich waren.

Mit diesem Briefe übrigens war die Sache keineswegs abgethan; sie zieht sich immer noch fort und weitere Briefe handeln von ihr. Sie bilden alle zusammen nebst den Erläuterungen des Herausgebers förmlich die Acten eines Processes, dem man gern bis in die genauesten Details nachfolgt. Dieser Proceß verbitterte dem Künstler das Leben und erhöhte die traurige Stimmung, in welche ihn das Unglück seines Vaterlandes gestürzt hatte. Dazu kam der Tod seines Vaters, der in hohem Alter um diese Zeit starb. Und in demselben Jahre erfolgte das Hinscheiden seines Bruders, für dessen Kinder er nun zu sorgen hatte. Zudem verfeindete er sich mit Sebastian del Piombo, seinem alten Freunde, mit dem er sich nie wieder aussöhnte. Der Grund, warum sie auseinander kamen, zeigt wie gereizt Michelangelo war und wie er auch für sich das Schicksal so vieler großer, gleichgearteter Männer bereitete: einsam und ohne Freund in ein mißtraunsvolles, düsteres Alter einzutreten. —

Glücklicher Weise begegnen wir jedoch für die jetzt folgenden Jahre, wo er nach Vollendung des jüngsten Gerichtes in der sixtinischen Kapelle, aufs neue in die widerwärtigen Händel wegen des Grabmales hineinkam, einer Quelle, in welcher sich sein Leben weniger trübe spiegelt. Er lernte Vittoria Colonna kennen, die Frau welche damals in jeder Beziehung die gefeiertste Fürstin Italiens war. Wir besitzen außer Briefen und Gedichten, die zwischen beiden hinundhergingen, noch den Bericht eines Augenzeugen, der sie zusammen sah und reden hörte.

Um das Jahr 1540 besuchte Francesco d'Ollanda, ein Miniaturmaler in Diensten des Königs von Portugal, Italien und ward zu Rom mit Michelangelo sowohl als Vittoria bekannt. Das Manuscript seines Reiseberichtes an den König wurde vom Grafen Raczynsky in Lissabon entdeckt und in dem Buche über die Kunst in Portugal auszugsweise mitgetheilt. Aus dieser französischen Uebersetzung theile ich hier wiederum einige Bruchstücke deutsch mit.

Während ich so in Rom meine Zeit hinbrachte, schreibt Francesco, suchte ich eines Tages Messer Lattantio Tolomei auf, welcher mich durch die freundliche Verwendung Bosio's, Secretär beim Papste, mit Michelangelo bekannt gemacht hatte.

Lattantio stand nicht nur durch den Adel seiner Gesinnung, sondern auch als Neffe des Papstes in hohem Ansehn. Ich fand ihn nicht zu Hause, doch hatte er hinterlassen, daß er mich auf Monte Cavallo in der Kirche von San Silvestro erwarten würde, wo er mit der Marquise von Pescara die Vorlesung der paulinischen Briefe hörte. Diese Dame, Vittoria Colonna, Marquise von Pescara, Schwester des Ascanio Colonna, ist eine der ersten und berühmtesten von ganz Italien und Europa, d. h. der ganzen Welt. Die Reinheit ihrer Sitten, ihre Schönheit, ihre Kenntnisse in den alten Sprachen, ihr Geist, mit einem Worte, alle die Tugenden, welche eine Frau zieren und zu ihrem Lobe genannt werden können, lassen sie einen so hohen Rang einnehmen. Seit dem Tode ihres Mannes lebt sie in bescheidener Zurückgezogenheit. Zufrieden mit dem Glanze der äußerlichen Größe ehemaliger Tage, gibt sie sich nun ganz der Liebe zum Göttlichen und der Ausübung guter Werke hin, kommt armen Frauen zu Hülfe und lebt als ein Exempel wahrhaft christlicher Frömmigkeit. Ich verdanke die Bekanntschaft mit ihr gleichfalls der Güte Lattantio's, der zu ihren genauesten Freunden zählt. Sie bat mich, einen Sitz einzunehmen, und als die Vorlesung sammt der Auslegung beendet war, lenkte sie ihre Augen auf mich und Lattantio.

Ich kann mich irren, begann sie, aber es will mir scheinen als hörte Meister Francesco lieber zu wenn Michelangelo über die Malerei redet, als wenn Fra Antonio eine Vorlesung hält.

Mich pikirte das. Madonna, erwiederte ich, Eure Excellenz muß also wohl annehmen, ich verstände weiter nichts als die Dinge, welche die Malerei betreffen. Gewiß wird es mir sehr lieb sein, dem Michelangelo zuzuhören, allein wenn es sich um die Sprüche des Paulus handelt, ziehe ich Fra Antonio vor. —

Ich unterbreche hier auf einen Augenblick den Bericht des Mannes. Stellt sich sein Memoriale auch als die natürliche und gewiß wahrheitsgetreue Mittheilung seiner Erlebnisse dar, so ist die Form des Gespräches, das er ein wenig weitschweifig aber nicht unbelebt fortzuführen weiß, nicht sein Eigenthum, sondern eine in damaliger Zeit beliebte und überall

verbreitete Form. Wir haben eine Menge von Raggionamenti aus Italien, eine Menge von Gesprächen aus dem damaligen Deutschland. Während man sich heute direct an's Publikum wendet, personificirte man dasselbe damals und stellte sich ihm so gegenüber. Die Disputationen auf den gelehrten Schulen, die in allen Schichten des Lebens stattfindenden mündlichen Verhandlungen, das Muster der platonischen Gespräche, alles zusammengenommen ließ in der schönen Litteratur diese Form zu einer der gebräuchlichsten werden. Wenn daher unser Portugiese mit einer gewissen Umständlichkeit die Nebendinge erwähnt und verschiedene kleine Accente zu setzen liebt, so ist dies vielleicht nicht allein eine Folge seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines guten Gedächtnisses, als vielmehr die Frucht eines gewandten Gebrauches der litterarischen Form, in der diese Manier hergebracht war. Was er also mittheilt ist nicht als ein stenographischer Bericht anzusehen, doch darum sind die Sachen gewiß nirgends verfälscht oder unwahr.

Sein eigener Charakter spricht sich ziemlich offen aus. Unwillkürlich wendet er die Dinge so, daß sie schmeichelhaft für ihn selbst werden. Was ihn empfindlich macht, worüber er scharfe Antworten gibt, bezeichnet ihn. Geflissentlich wiederholt er oft, wie er sich vornehmen Leuten habe aufdringen können, wenn es sein Wille gewesen. Trotzdem registrirt er sehr gewissenhaft, wo er mit vornehmen Personen zusammenkam. Er charakterisirt sich so als eine jener gutmüthig beschränkten, aber empfindlichen Naturen, die von allen vielleicht das Leben am meisten genießen und ihre Eitelkeit unschuldig und unbefangen zu befriedigen verstehn.

Er ist also bereits empfindlich geworden über Vittoria's Anrede. Lassen Sie sich das nicht anfechten, warf jetzt Lattantio ein, die Marquise wollte gewiß nicht sagen, daß wer sich auf die Malerei versteht, sich darum nicht auch auf alles andere wohl verstände. Wir stellen in Italien die Kunst zu hoch, um anders zu denken. Vielleicht aber lag in dem, was die Frau Marquise sagte, die Absicht, uns außer dem schon genossenen Vergnügen, auch das noch obendrein zu verschaffen, daß wir den Meister Michelangelo reden hören.

Wenn dies der Fall war, antwortete ich, so gewährt mir Ew.

Excellenz keine überraschende Gunst, denn ich weiß zu wohl, daß sie stets viel mehr zu geben pflegt, als man zu bitten wagte.

Die Marquise lächelte. Sie rief einen von ihren Leuten herbei und sagte zu mir gewendet, man muß dem zu geben wissen, der dankbar zu sein weiß, heute aber macht mir das Geben nicht weniger Freude, als dem Meister Francesco das Empfangen bereiten wird.

Geh, redete sie den Diener an, in das Haus des Michelangelo und sage ihm, daß ich und Messer Lattantio hier sind, daß es hier in der Kirche schön kühl sei und daß wir ganz allein bei geschlossenen Thüren säßen. Frage ihn, ob er nicht vielleicht einen Theil seiner kostbaren Zeit hier mit uns verlieren möchte, damit wir ebensoviel Gewinn davon hätten. Aber sage kein Wort davon, daß Meister Francesco aus Spanien hier sei.

Ich bewunderte die Marquise, wie sie das geringste mit so anmuthiger Vorsicht zu behandeln wüßte, und sagte diese Bemerkung dem Lattantio leise in's Ohr. Sie wollte wissen, was wir beide zusammen hätten.

Oh, nahm Lattantio das Wort, er bemerkte nur, mit welcher Klugheit Ew. Excellenz überall und so auch bei der Ertheilung dieses Auftrages verfahren. Denn da Meister Francesco nur zu gut weiß, daß Michelangelo mehr ihm als mir angehört, noch ehe sie sich getroffen haben, so thut er sein möglichstes, ihm auszuweichen. Sie können sich nicht mehr trennen, wenn sie sich einmal begegnet sind.

Ich kenne Meister Michelangelo zu gut, sagte die Marquise, um es nicht längst bemerkt zu haben. Indessen, wie fangen wir es an, ihn zum Sprechen über die Malerei zu bewegen, wenn wir ihn erst hier haben?

Fra Ambrosio aus Siena, einer der berühmtesten Prediger des Papstes, hatte bis dahin kein Wort gesprochen. Ich finde das sehr bedenklich, hub er jetzt an. Meister Michelangelo weiß, daß der Herr aus Spanien ein Maler ist, und wird sich schwerlich dazu verstehen, über seine Kunst zu reden. Ich glaube, am besten ist es, wenn der Herr sich irgendwo verbirgt, um ihm zuzuhören.

Es wäre vielleicht schwieriger als Sie denken, den Herrn aus Spanien hier vor den Blicken Michelangelo's zu verbergen, ant-

wortete ich dem ehrwürdigen Manne mit einiger Bitterkeit. Denn wäre ich auch versteckt, er würde meine Anwesenheit vielleicht trotzdem noch besser bemerken als Sie mich hier auf meinem Platze durch die Brille erkennen können. Lassen Sie ihn nur erst hier sein, ob ich nicht die Wahrheit gesagt habe.

Die Marquise und Lattantio lachten, ich für mein Theil aber stimmte nicht ein und ebensowenig Ambrosio, der sich daraus die gute Lehre hätte ziehen können, hinter mir etwas mehr als einen bloßen Maler zu suchen.

Nach einigen Momenten der Stille klopfte es an die Kirchenthüre. Jeder fürchtete schon, es könnte jemand anders als der Meister sein, der ganz unten am Monte Cavallo wohnte. Glücklicherweise aber traf ihn der Diener der Marquise dicht bei San Silvestro. Michelangelo wollte zu den Thermen gehen und kam im Gespräche mit seinem Farbenreiber Urbino die esquilinische Straße herunter. So mußte er also gerade in die Falle laufen und war es, der an die Thüre klopfte.

Die Marquise erhob sich, um ihn zu empfangen. Sie blieb eine Zeit lang stehen bis sie ihn bat, sich zwischen ihr und Messer Lattantio niederzusetzen. Hierauf begann sie zu sprechen. Unwillkürlich adelte sie diejenigen, zu denen sie sich wandte und den Ort, wo sie sich befand. Mit einer Kunst, die sich nicht beschreiben und nicht ahnen läßt, redete sie über dies und jenes. Sie that es mit eben so viel Geist als Grazie. Die Malerei berührte sie mit keiner Sylbe, nur um den großen Künstler später um so sicherer zu fassen. Sie verfuhr dabei ganz wie ein Feldherr, der eine mit Gewalt nicht zu erstürmende Festung zu überrumpeln sucht. Michelangelo aber merkte den Kunstgriff und bewachte die Mauern durch gut ausgestellte Schildwachen. Durch allerlei Contreminen wußte er ihre Angriffe zu vereiteln, endlich aber blieb ihr dennoch der Sieg und wahrlich ich weiß nicht, wer ihr hier noch länger hätte Widerstand leisten sollen.

Es ist eine bekannte Sache, sagte sie, daß man jedesmal vollständig geschlagen wird, wenn man sich vermißt, Michelangelo in seinem eigenen Königreiche anzugreifen, in dem des Geistes und der Feinheit. Sie sehen, Messer Lattantio, es gibt nur ein Mittel ihn im Gespräche zu überwinden und zum Schweigen

zu bringen, man muß ihm kurzab von Processen oder von der Malerei reden.

Jetzt wandte er sich plötzlich zu mir mit erstaunter Miene. Verzeihen Sie, Meister Francesco, daß ich Sie nicht vorher gesehen habe, ich sah niemand als die Marquise. Aber, da es Gott fügt, daß Sie hier sind, so kommen Sie mir als mein College zu Hülfe.

Sie bringen eine zu vortreffliche Entschuldigung vor, erwiederte ich, als daß ich Ihnen nicht verzeihen müßte. Aber es scheint, als hätte die Frau Marquise mit ein und demselben Lichte zwei sehr verschiedene Effekte hervorgebracht, wie die Sonne, deren Strahlen zu gleicher Zeit das eine härten und das andere schmelzen. Ihr Anblick hat Sie blind für mich gemacht, ich aber sehe und höre Sie nur deßhalb, weil ich die Marquise sehe. Uebrigens weiß ich sehr wohl, daß ein Mann von Geist sich neben Ihrer Excellenz beschäftigt genug fühlen muß, um noch für seinen Nachbar Gedanken übrig zu haben. Und da dem so ist, brauche ich nun um so ungenirter die Rathschläge eines gewissen Priesters nicht zu befolgen.

Diese Replik erregte auf's neue das Lachen der Gesellschaft. Fra Ambrosio stand auf, empfahl sich der Marquise, grüßte uns und ging. Er blieb für die Zukunft einer meiner besten Freunde. — Hiermit schließt das erste Capitel des Berichtes.

Ich mache auf Eins aufmerksam, ehe ich mit dem zweiten beginne. Die Marquise hatte gesagt, man müsse mit Michelangelo von der Malerei oder von Processen sprechen. Das Wort „Proceß" wirft ein schlagendes Licht auf den Brief des Künstlers an Papst Paul III., worin er so weitläuftig all sein von Anfang an erlittenes Unrecht auseinandersetzt. Er gehörte zu jenen genialen Naturen, welche durch ihren geistigen Reichthum fortwährend dem Praktischen entfremdet, von ihrer Gutmüthigkeit zu tausend Versprechungen verleitet und von den Menschen mißbraucht werden. Plötzlich bemerken sie, wohin sie gekommen sind, werden zornig und bestehen auf ihrem Rechte. Die Versäumnis des Praktischen tritt ihnen nun hinderlich entgegen. Alles soll jetzt sein, wie sie es ansehn, aber das stricte Recht will sich dem nicht fügen. Michelangelo gesteht in einem seiner Briefe offen

ein, er habe leider in seinen Angelegenheiten keine rechte Ordnung walten lassen. Gerade solche Geister, die ihrer eigentlichen Art nach vor jedem Rechtshandel Abscheu haben sollten, wollen nun die Gerichte am leidenschaftlichsten benutzen, um auch in den Augen der Geschäftsleute so rein zu erscheinen als sie ihrer innersten Ueberzeugung nach vor sich selber thun. Jener Brief, den man als das Machwerk eines unbekannten Vertheidigers ansehen möchte, ist nichts als ein Ausbruch so erregter Gefühle.

Reizend ist die Schilderung der Marquise, die sich der Herrschaft so wohl bewußt ist, welche sie über Michelangelo ausübt, und sich ihrer Macht so graciös bedient. Die Freundschaft dieser beiden ist berühmt in der Geschichte. Vittoria stand in den Jahren, wo sich Freundschaft und Liebe nicht mehr gegenseitig ausschließen im Herzen einer Frau, sie vereinten sich in dem ihrigen zu einem schönen Gefühle, das gleich weit von Kälte und von der Leidenschaft entfernt ist. Ehrfurcht aber und leidenschaftliche Hingebung zugleich sprechen aus Michelangelo's Gedichten, die er an sie richtete. Ihre Briefe an ihn sind noch vorhanden, ungedruckt, zu Florenz im Besitze der Familie Buonarotti. Er beklagte sich, von ihr getrennt zu sein, er schrieb allzuoft, wie sie meinte, und deßhalb bittet sie ihn einmal, seltener zu schreiben, denn seine Briefe ließen sie selbst am Abend den Gottesdienst in der Capelle der heiligen Catarina versäumen, ihn aber müßten sie abhalten, Morgens zu rechter Zeit im Sanct Peter an die Arbeit zu gehen.

Daraus spricht ein solches Zutrauen auf ihren Freund, eine so hohe Würdigung seiner Liebe, daß ihm dieses Abwehren seines Herzens keine Entmuthigung, kein Abschied scheinen durfte. Niemals kam Vittoria nach Rom oder in die Umgegend der Stadt, ohne ihn aufzusuchen, oft kam sie nur, um ihn zu sehen. Er aber bekannte offen, was er ihr verdankte, sie habe ihn umgeschaffen und neu gebildet.

Vittoria Colonna war im Jahre 1490 geboren. 1509 vermählte sie sich mit dem Marquese von Pescara, welcher sie oft allein ließ wenn er in den Krieg zog. Einsam sehnte sie sich nach ihm, und so entstanden ihre ersten Sonette. Sie hatten keine Kinder.

1525 starb er. Sie kam nach Rom und erlebte dort den Sturm der bald folgenden Jahre, von dem sie um so härter getroffen wurde, als ihre eigene Familie, die Colonna's, die größte Schuld an diesem Unglück trugen. Sie war in das Kloster von San Silvestro eingetreten, wo sie viele ihrer Gedichte schrieb, das sie aber bald wieder verließ. 1536 lernte sie Michelangelo kennen.

Sie war damals sechsundvierzig Jahre alt, Michelangelo zweiundsechszig. Doch wie er als ein Mann dastand, dessen Jugend nichts mit der Zahl seiner Jahre zu thun hatte, so scheint Vittoria's Schönheit unvergänglich gewesen zu sein. Viele Portraits tragen ihren Namen, allein keins ist mit gültigen Belegen als ächt nachzuweisen. Ihr weiches Haar soll einen röthlich-goldenen Schimmer gehabt haben. Gedichte, die zu ihrem Lobe geschrieben wurden, preisen seine Schönheit. Denkt man sich hierzu die vornehme Gestalt, das fürstliche Benehmen, den Ruhm, mit dem sie ihre Gedichte und ihre Familie umgaben, und alles dies verschleiert gleichsam von der Resignation auf ein weltliches Leben, ohne deshalb eine Ahnung jenes falschen Glaubens, daß die Hingabe an das Göttliche die Verachtung des Schönen und Großen verlange, so steht eine Frau vor unsern Augen, deren Tod wohl einen Mann wie Michelangelo sinnlos vor Schmerz machen konnte. Condivi erzählt, wie er verzweifelnd an ihrem Todtenbette stand. Sie starb 1547. Es reue ihn nichts weiter, sagte er noch in hohem Alter, als daß er sie damals nicht auf die Stirn geküßt habe, statt nur ihre Hand zu küssen. Vittoria's Verlust war für sein Alter, was der Fall von Florenz für seine männlichen Jahre war, ein ungeheurer Abschnitt.

Von seinen Gedichten tragen nur einige die Bezeichnung, daß sie an Vittoria gerichtet sind. Bei sehr vielen aber ist der Inhalt ein Zeugniß, daß er sie in Gedanken an sie niederschrieb. Aus ihren Briefen geht hervor, daß er zum Beispiel das Sonett, welches beginnt carico d'anni e di peccati pieno, ihr nach Viterbo sandte. Es scheint mir sehr natürlich, daß bei den tiefsten, leidenschaftlichsten ihr Name verschwiegen ist. Er liebte sie mit ganzer Seele. Man hat geglaubt, sein Verhältniß zu ihr stände idealer da, wenn man den Beweis lieferte, es habe nur eine sogenannte geistige Liebe von ihm zu ihr gewaltet, entspringend aus einer gleichsam

religiösen Vereinigung ihrer Herzen. Dem widerspricht die Natur des Mannes, scheint mir. Wurde doch Goethe in hohem Alter, noch von der Schönheit eines Mädchens in eine Leidenschaft gestürzt, die ihn zu den glühendsten Versen hinriß. Michelangelo's Gedichte, in denen er die Liebe anklagt, daß sie ihn in so späten Jahren noch so gewaltig ergreife, bedürfen keiner künstlichen Erklärung, lassen sich nicht von der Erde in die Wolken versetzen. Er liebte Vittoria, sie gestattete ihm, es ihr zu sagen, aber sie verhehlte ihm zu gleicher Zeit nicht, daß sie niemals den Schleier wieder ablegen würde, den sie nach dem Tode ihres Gemahls für immer genommen hatte. Wollten wir das Verhältniß anders auffassen, so wären eine Menge seiner Gedichte unverständlich, die, wenn wir sie natürlich nehmen, so klar seine Gefühle aussprechen.

Ich will hier eins erwähnen, das mich immer gerührt hat. Nicht weil es eine ungestümere Sehnsucht erfüllt, sondern weil dasselbe in ruhigem und resignirtem Tone die zarteste, geistigste Schmeichelei enthält, welche in diesem Falle nur gesagt werden konnte. Er muß mit Vittoria über das Alter gesprochen haben und wie mit den Jahren die Schönheit verginge. Zum Trost sandte er ihr darauf ein Sonett, das ich in Prosa wiedergebe.

Damit auch künftig Deine Schönheit auf Erden sei,
Aber im Besitze einer Frau, die sich gnädiger erweist als Du, und weniger strenge,
Glaube ich, daß die Natur all Deine Reize zurückfordert
Und ihnen befiehlt, Dich allmählig zu verlassen.
Sie aber nimmt sie, und mit Deinem himmlischen Antlitze
Beschenkt sie im Himmel eine liebliche Gestalt,
Und Amor bemüht sich mit großen Sorgen
Ein mitleidvolles Herz in sie zu senken.
Und er nimmt meine Seufzer alle zusammen,
Und meine Thränen sammelt er auf und gibt sie dem,
Der jene lieben wird, wie ich Dich liebe.
Und glücklicher als ich wird er ihr vielleicht
Mit den Schmerzen, die ich duldete, das Herz rühren,
Und sie ihm die Gunst gewähren, die mir versagt blieb.

Ein anderes Sonett deute ich gleichfalls auf Vittoria.

Ich sehe sanftes Licht in Deinen Blicken,
Mit meinen eignen Augen bin ich blind,
Mit Dir in gleichem Schritte wandelnd sind
Leicht mir die Lasten, die mich sonst erdrücken.

Auf Deinen Schwingen mit empor getragen,
Flieg' ich mit Dir hinauf zum Himmel ewig,
Wie Du befiehlst, kühn oder zitternd leb' ich
Kalt in der Sonne, warm in Wintertagen.

In Deinem Willen ruht allein der meine,
Dein Herz, wo die Gedanken mir entstehn,
Dein Geist, in dem der Worte Quell sich findet:

So kommt's daß ich dem Monde gleich erscheine,
Den wir soweit am Himmel nur ersehn,
Als ihn der Sonne Feuerstrahl entzündet.

Michelangelo's Gedichte wurden nicht gedruckt so lange er lebte, einzelne ausgenommen, deren sich seine Freunde bemächtigten. Nur noch einen Vers will ich anführen. Er arbeitete für Vittoria ein Crucifix, das er ihr schenkte, und schrieb die Worte darunter:

non ci si pensa quanto sangue costa.

Unter ihren Gedichten habe ich keins gefunden, das an Michelangelo gerichtet sein könnte.

Wir lassen Meister Francesco weiter berichten.

Seine Heiligkeit, begann die Marquise, hat die Gnade gehabt, mir den Bau eines Frauenklosters zu gestatten. Ich will es hier ganz in der Nähe am Abhange des Monte Cavallo errichten lassen, da, wo die Ruinen des alten Porticus stehn, von dem herab Nero die Feuersbrunst der Stadt mit ansah, wie erzählt wird. Die Schritte frommer Frauen sollen die letzte Spur des bösen Menschen auslöschen. Ich weiß nicht, Michelangelo, in welchen Verhältnissen ich den Bau soll aufführen lassen, auch nicht, auf welche Seite man am besten den Eingang legt. Wäre es eine Unmöglichkeit, die neuen Constructionen mit den vorhan-

denen alten Werken so zu verbinden, daß diese noch ihre guten Dienste leisteten?

Gewiß, erwiederte er, der verfallene Porticus könnte als Glockenthurm benutzt werden. Er antwortete so ernsthaft und mit so großer Sicherheit, daß Messer Lattantio eine Bemerkung darüber nicht unterdrücken konnte. Der große Künstler fügte nun hinzu, Ew. Excellenz kann das Kloster an jener Stelle auf das passendste erbauen lassen, und wenn wir fortgehen, wollen wir einen kleinen Umweg dahin machen, vielleicht kommen uns an Ort und Stelle noch einige brauchbare Gedanken.

Ich hatte nicht den Muth, es Ihnen vorzuschlagen, sagte Vittoria, doch ich sehe wohl, das Wort des Herrn: deponit potentes et exaltavit humiles, soll überall eine Wahrheit bleiben. Ueberdies haben Sie die so verdienstliche Art und Weise, sich freigiebig zu zeigen mit Ihrer Weisheit, wo andere mit ihrer Unwissenheit verschwenderisch sind. Deßhalb stellen Ihre Freunde auch Ihren Charakter höher als Ihre Werke, und die, welche Sie nicht persönlich kennen gelernt haben, schätzen nur das weniger verdienstliche an Ihnen, Ihre Werke nämlich. Was mich betrifft, so scheint mir auch das großen Lobes würdig, daß Sie so vortrefflich etwas zum Abschluß bringen, unnützen Gesprächen aus dem Wege gehen und sovielen Fürsten, welche Arbeiten von Ihrer Hand zu besitzen begehren, die Bitte abschlagen, damit Ihr ganzes Thun und Arbeiten einst wie ein einziges vollendetes Werk dastehe.

Madonna, antwortete Michelangelo, Sie theilen mir mehr zu als ich vielleicht verdiene. Aber da Sie mich einmal darauf bringen, erlauben Sie, daß ich in meinem Namen und in dem anderer Künstler, deren Charakter dem meinigen ähnelt, wie Meister Francesco, einen Theil des Publikums bei Ihnen verklage. Von unzähligen falschen Gerüchten, welche über das Leben ausgezeichneter Meister verbreitet werden, findet keines so williges Gehör, als daß diese Männer bizarr in ihrem Benehmen und, wenn man ihre Bekanntschaft machen wolle, abstoßend und ungesellig seien. Und sie sind doch weiter nichts, als sehr natürlich in ihrem Auftreten. Alberne Menschen jedoch, ich rede hier nicht von den wenigen, die vernünftiger urtheilen, halten sie für launenhaft und fantastisch. Nichts liegt dem Charakter großer Künstler ferner,

als solch ein Vorwurf. Ich gebe zu, daß sich gewisse Eigenthümlichkeiten der Maler nur da entwickeln können, wo eine Malerei existirt, d. h. in wenigen Ländern, wie in Italien, wo die Vollkommenheit hierin zu Hause ist, müssige Leute aber haben wahrlich Unrecht, wenn sie von einem Künstler, der in seine Arbeiten vertieft ist, verlangen, er solle ihrethalben seine kostbare Zeit mit leeren Complimenten vergeuden. Wenige genug treiben ihre Malerei gewissenhaft; die aber, welche einen Mann, dessen höchstes Ziel ist, seine Arbeit auf das sorgsamste zu vollenden, deshalb anklagen wollen, versäumen in höherem Grade ihre Pflicht, als die Künstler, welche sich nicht darum bekümmern. Sind große Künstler zu Zeiten wirklich so in ihrem Betragen, daß sich nichts mit ihnen anfangen läßt, so ist das nicht, weil sie stolz sind, sondern weil sie nur sehr selten bei andern wahres Verständniß antreffen, oder weil sie ihren überlegenen Geist nicht durch unnütze Gespräche mit solchen Leuten erniedrigen wollen, welche nichts zu thun haben und sie nur aus ihrem beständigen tiefen Nachdenken herausreißen. Ich kann Ew. Excellenz versichern, daß selbst Seine Heiligkeit mir manchmal langweilig und zur Last wird, wenn er mir mit der Frage kommt, warum ich mich nicht öfter im Vatikan sehen ließe. Wo es sich um Nebendinge handelt, glaube ich ihm mehr zu nützen wenn ich zu Hause bleibe, als wenn ich bei ihm erscheine. Da sage ich ihm dann ohne Umschweife, ich zöge es vor, nach meiner Weise für ihn thätig zu sein, als den langen Tag über bei ihm zu stehn, wie es viele andere machen.

Glücklicher Michelangelo, rief ich hier aus, von allen Fürsten verstehn es die Päpste allein, diese Sünde mit nachsichtigem Auge anzusehn.

Gerade solche Sünden sollten die Fürsten am ersten vergeben, nahm er von neuem das Wort; dann nach einer Weile fügte er hinzu, ich darf sogar behaupten, daß die gewichtigen Dinge, mit denen ich beschäftigt bin, mir eine so große Freiheit gegeben haben, daß ich im Gespräche mit dem Papste, ohne daran zu denken, diesen Filzhut aufsetze und mich ganz ungenirt mit Seiner Heiligkeit unterhalte. Das ist für ihn indessen durchaus kein Grund, mich hinrichten zu lassen, sondern er läßt mich im Gegentheil leben, wie es mir beliebt, und gerade in solchen Momenten ist mein

Geist am eifrigsten, ihm zu dienen. Sollte freilich Jemand so verrückt sein, sich in eine künstliche Einsamkeit zu versetzen und, weil er darin einen Genuß findet allein zu sein, seine Freunde zu verlieren und alle Welt gegen sich aufzubringen, so hätten sie ein Recht, deshalb zu schelten, handle ich aber so aus natürlichem Gefühle und weil ich von meinem Handwerke dazu gezwungen bin oder weil mein Charakter alle gemachte Höflichkeit nicht vertragen kann, so wäre es die größte Ungerechtigkeit, mich nicht gewähren zu lassen, zumal da ich nichts von den andern verlange. Was fordert die Welt, soll man sich an ihrem leeren Zeitvertreibe betheiligen? Weiß sie nicht, daß es Wissenschaften gibt, welche einen Menschen ganz und gar in Anspruch nehmen, ohne auch nur dem kleinsten Theile seines Geistes die Freiheit zu lassen, sich in diese Zeittodtschlägereien hineinzubegeben? Hätte er, wie ihr, nichts zu thun, meinetwegen dann möge er des Todes sterben, wenn er nicht Eure Etiquette und Ceremonien beobachtet; aber ihr sucht ihn nur deshalb, um euch selber eine Ehre anzuthun und es macht euch das innigste Vergnügen, daß er ein Mann ist, an den Päpste und Kaiser das Wort richten. Ich sage, der Künstler, dem daran liegt, den Anforderungen des unwissenden Volkes mehr als denen seiner Kunst ein Genüge zu thun, dessen persönliches Wesen keine Eigenthümlichkeit, keine Seltsamkeit an sich hat, oder der wenigstens im Geruche von dergleichen steht, ein solcher Künstler wird niemals eine superieure Natur sein. Schwerfällige, gewöhnliche Menschen findet man auch ohne Laterne an jeder Straßenecke durch die ganze Welt im Ueberfluß.

Hier schwieg Michelangelo und die Marquise nahm das Wort. Wenn die Freunde, von denen Sie reden, noch wenigstens etwas von jenen Freunden des Alterthums an sich hätten, so wäre das Uebel eher zu ertragen. Als Apelles einmal in bedrängter Lage und krank war, besuchte ihn Agesilas und legte ihm heimlich eine Summe Geld unter das Kopfkissen. Seine alte Magd stand wie starr da, als sie hernach das Geld fand, er aber sagte lächelnd, das hat kein anderer als Agesilas gethan, darüber brauchst du dich gar nicht zu verwundern.

Ich schalte hier ein, daß Michelangelo nicht reich war, aber auch nicht das Gegentheil. Er hatte stets eine Fülle von Auf=

trägen und empfing große Summen dafür. Für sein jüngstes Gericht allein eine jährliche Rente von 2000 Scudi.

Lattantio gab nun gleichfalls seine Gedanken zum besten. Die großen Maler, sagte er, würden mit keinem andern Sterblichen tauschen wollen. In ihrer Größe genügt ihnen ein geringer Gewinn, den sie aus ihrer Kunst ziehn. Das Genie eines großen Malers weiß, wie leer das Dasein und die Vergnügungen der reichen Leute sind, die sich für allein mächtig halten und deren Namen mit ihnen selbst aus der Welt geht, ohne daß ihnen auch nur eine Ahnung der Dinge aufgegangen wäre, die für den Menschen der Erkenntniß und der Beherzigung am würdigsten sind. Solche Menschen haben gar nicht gelebt. So viel Schätze sie auch gesammelt haben, das Genie erwirbt sich einen unsterblichen Namen durch seine Werke. Das Glück der Welt ist weder im Ganzen noch im Einzelnen wünschenswerth, deßhalb eben hat das Genie vor sich selber die größte Achtung, daß es Wege einschlägt, die sich den Wünschen mittelmäßiger Geister nicht eröffnen, weil diese sie gar nicht zu sehn vermöchten. Ein Herrscher kann auf den Besitz seines Reiches weniger stolz sein, als der Maler auf die Macht, ein einziges auch nur von den geschaffenen Werken Gottes nachzubilden. Es ist jenem nicht leichter einen furchtbaren Feind zu überwinden, als diesem, eine Arbeit hinzustellen, welche völlig seiner Idee entspricht. Kaiser Maximilian, als er einen zum Tode verurtheilten Maler begnadigte, sprach die denkwürdigen Worte, Grafen und Herzöge kann ich machen, Gott allein kann einen ausgezeichneten Künstler machen.

Geben Sie mir einen Rath, Messer Lattantio, sagte die Marquise als er geendet. Soll ich Michelangelo bitten, meine Gedanken über die Malerei ein wenig aufzuklären? Denn um uns zu beweisen, daß große Männer vernünftig und nicht in seltsamen Launen befangen sind, wird er uns hoffentlich jetzt keinen bösen Streich spielen, was er sonst wohl im Stande gewesen wäre.

Madonna, antwortete Lattantio, Meister Michelangelo muß hier durchaus eine Ausnahme zu Gunsten Eurer Excellenz machen und uns seine Gedanken preisgeben, die er übrigens mit soviel Recht vor der Welt verborgen hält.

Eure Excellenz, antwortete Michelangelo, hat nur zu befehlen. Was ihr würdig erscheint, ihr zu Füßen gelegt zu werden: sie wird mich gehorsam finden.

Lächelnd fuhr Vittoria nun fort, da wir gerade bei diesen Dingen sind möchte ich wohl wissen, was Sie über die niederländische Malerei denken, denn sie scheint mir frömmere Wege zu gehn als die unsrige.

Michelangelo beginnt sich nun auszusprechen. Was er sagt, ist in allem schön und richtig, da jedoch das Buch des Grafen Raczynsky überall zu haben ist, hebe ich nur noch einige Sätze hervor.

Die gute Malerei, sagt er, ist edel und fromm an sich, denn eine keusche Seele erhebt nichts mehr, regt nichts mehr zur Frömmigkeit an, als das mühsame Streben nach Vollendung. Sie streift an das Göttliche und vereinigt sich mit ihm. Die gute Malerei ist nur eine Nachformung seiner Vollkommenheiten, ein Schatten seiner Malerei, eine Musik, eine Melodie; und nur ein sehr lebendiges Verständniß kann überhaupt fühlen, wie groß hier die Arbeit sei. Deshalb wird sie so selten erreicht und so selten hervorgebracht.

Er geht nun die Malerei in den verschiedenen Ländern und die Kunstwerke Italiens durch, jedes Wort ist schlagend, und die Lectüre des ganzen Berichtes, von dem ich hier nur einen kleinen Abschnitt mittheile, gewiß jedem Kunstfreunde von Wichtigkeit.

Den letzten Satz finde ich besonders schön. Die Marquise, dies wird aus dem Folgenden noch klarer, hält sich trotz der Höhe ihrer Anschauungen ächt dilettantisch mehr an den dargestellten Gegenstand. Ihr ist ein frommes Gemälde eins, das einen heiligen Gegenstand darstellt, ihm eins, das der Maler in frommer Hingebung an die Schönheit der Natur geschaffen hat. Nur ein Künstler kann fühlen, worin beim Arbeiten die Frömmigkeit liegt. Er kann eine Blume in der Hand der Maria mit derselben Verehrung Gottes malen als ihr Antlitz, und wer einen leidenden Christus mit gramzerdrückten Augen und verschwollenen Stirnmuskeln malt, ist oft unendlich weiter von dem Göttlichen entfernt als ein anderer, der in Bescheidenheit dem Portrait eines Kindes den

Hauch der Unschuld zu geben weiß, die er erkannt hat und tief empfindet.

Ein Zug der Kindlichkeit liegt in allem, was Michelangelo that. Auch darin gleicht er wieder Beethoven, der hartnäckig, wie ein Löwe, keinen Widerstand duldete und sich dennoch so sanftmüthig seinem Schicksal fügte, das ihn mißhandelte.

Die Trauer um ein vergeudetes Leben spricht sich erschütternd in seinen Gedichten aus. Stets erneut sich die Klage um die unnütz verlorenen Jahre, und jenen von Anfang an und von den größten Geistern wiederholten Ausspruch: der ist am glücklichsten, der bei der Geburt dem Tode am nächsten ist, macht er zum Schlusse eines der vielen Sonette, in die er seine Verzweiflung ausgießt.

Weh mir, weh mir, wenn ich gedenke
Meiner hingeschwundenen Jahre, und finde keinen,
Unter so vielen Tagen nicht einer der mein war.
Hoffnungen, die mich betrogen, vergebliche Sehnsucht,
Thränen, Liebe, feurige Gluth und Seufzer,
(Neu ist mir nichts von dem, was die Menschen verblendet)
Hielten mich fest; und nun erkenn' ich's und lern' es;
Und vom Guten und Wahren ewig geschieden,
Geh ich fort von Tage zu Tage weiter;
Immer höher wachsen die Schatten, immer tiefer
Sinkt mir die Sonne
Und bald sink' ich zu Boden matt und kraftlos. —

Das mag er nach Vittoria's Tode gedichtet haben. Man fühlt, daß er nun völlig einsam war. Doch während das tief in seiner Seele lag, blieb er unter den Künstlern der alte Herrscher und führte seine Arbeiten kraftvoll weiter. Diese nahmen einen immer größeren Umfang an. 1540 starb Pietro di San Gallo und Michelangelo erhielt an seiner statt die oberste Leitung des Baues von Sanct Peter. Zuerst macht er Ausflüchte, er sei kein Architekt, endlich aber, als der Papst nicht mehr bat sondern befahl, trat er das Amt an. Dr. Guhl theilt die darauf bezüglichen Briefe mit. In ihnen läßt Michelangelo seinem alten Feinde Bramante volle Gerechtigkeit zu Theil werden. Außer dieser Thätigkeit, außer seiner Malerei, seiner Bildhauerei, ist er überall be=

schäftigt, wo es zu bauen gibt. Thore, Kirchen, Brücken, Befestigungen, Paläste werden nach seinen Angaben errichtet. Cosmo von Medici, Großherzog von Toskana, der sich vergebens bemühte, den großen Mann in sein Vaterland zurückzuziehen, unternahm keinen bedeutenden Bau, ohne ihm die Pläne vorgelegt zu haben. Einmal im Jahre 1555, als Julius III. (Paul des Dritten Nachfolger seit 1549) gestorben war, und Marcellus gewählt wurde, schien Michelangelo geneigt, Rom mit Florenz zu vertauschen, allein der bald eintretende Tod des Papstes und die Wahl Paul des Vierten änderte seine Entschlüsse. Er blieb an der Spitze der begonnenen Arbeiten, und muß im folgenden Jahre schon für den Papst Rom befestigen, weil man einen Ueberfall der Franzosen fürchtete. Als das französische Heer dann wirklich heranrückte, floh Michelangelo in's Gebirge von Spoleto, wo er seinem Briefe an Vasari zufolge viel Vergnügen aber auch großes Ungemach und große Ausgaben hatte.

Von seinen Werken zu reden, würde für mich einen Sinn haben, wenn ich in Rom oder Florenz schriebe, oder für ein Publikum, welches dort zu Hause ist. Ich bin es selbst nur in sehr geringem Maße. Aus den Mittheilungen Vasari's allein aber könnte sich auch derjenige, der keine Idee von der Bedeutung dieser Städte an sich und von ihrer Blüthe zu Michelangelo's Zeit hat, dennoch einen Begriff wenigstens davon machen, daß seine Thätigkeit die Grenzen weit überschritt, in denen sich heute ein großer Maler oder Baumeister bewegt. Wir fänden etwa einen Vergleich, wenn wir den heutigen Wirkungskreis der großen englischen Ingenieure dem seinen gegenüberstellten. Heute aber ist das höchste Ziel der Menschheit, welche baut und arbeitet, aus dem Geiste des Materials heraus zu bauen und in großartiger Einfachheit das Ungeheure zu construiren, damals fügte sich das Material dem Geiste des Menschen. Für uns haben jene Bauten einen Anflug von colossaler Spielerei. Aber es werden wieder Zeiten kommen, wo man so denken und arbeiten wird. Damals verlangte man Schönheit, Pracht, geschmackvolle Größe. Man schmückte die Paläste mit grandiosen Façaden, man decorirte in ungeheurem Maßstabe. Cosmo ließ seinen ganzen Palast, bis in die geringsten Details, Vasari hatte ihn ausgemalt, nachbilden

und nach Rom senden, nur damit Michelangelo ein Auge darauf würfe und alles gut heißen möchte. Als der Großherzog dann selbst nach Rom kam, besuchte er ihn und ließ ihn neben sich niedersitzen. Denn in der letzten Zeit hinderten den großen Mann seine hohen Jahre, nach Florenz zu reisen.

Cosmo liebte und ehrte ihn, mag auch die Eitelkeit ihr Theil daran gehabt haben. Wenn ein Fürst an Goethe Orden schickte, wenn er heute Humboldt decorirt, so ist die Ehre gleich auf beiden Seiten. Wir haben genug Andeutungen, aus denen die Höhe hervorgeht, auf die man Michelangelo stellte. Aber Neid und Feindschaft hefteten sich bis zuletzt an seine Fersen. Unter Paul IV. trat Pirro Ligorio unter die Zahl derer, die am Sankt Peter beschäftigt waren. Dieser sagte ganz laut, Michelangelo sei kindisch geworden, so daß dieser alles aufgeben und nach Florenz gehen wollte. Noch aus dem Jahre 1560 haben wir einen Brief an den Cardinal di Carpi, worin sich der sechsundachtzigjährige Greis über die Aeußerung beklagt, als thäte er seine Schuldigkeit nicht und in der bittersten Weise um seine Entlassung bittet. Er besaß nicht den Gleichmuth Goethe's, den ebenfalls fortwährend der Spott und Neid unfähiger Menschen begleitete, aber Goethe stand nicht auf dem Flecke, auf dem jener stand. Goethe repräsentirte gleichsam privatim die deutsche Litteratur und Bildung seiner Zeit, geflissentlich als ein Mann, welcher außerhalb der Dinge steht, Michelangelo repräsentirte der Welt und dem Papste gegenüber die ächte Kunst, unabläßig praktisch beschäftigt und stets von einem Kreise von neuen Schülern umgeben, die sich mit jugendlicher Liebe an ihn anschlossen wie er sich ihnen. Er wußte genau von sich selber, wie hoch er stand. Er hatte es erfahren. Die Päpste, der Kaiser, der König von Frankreich, der Sultan, Venedig, Florenz, alle wollten sie ihn für sich besitzen. Alles gelang ihm, aber er kannte den Preis, um den es so weit gekommen war. Die gesammte Kunst umgab ihn und fühlte in ihm ihren Lebensnerv, mit der uneigennützigsten Liebe gab er sich den Menschen hin, er hatte Muth und Lust und die Kraft, zu gewähren, was man von ihm verlangte, wenn dann einzelne, die er übertraf und überblickte, ihm, der sich Felsen aus dem Wege geschoben hatte, Steine unter die Füße war-

fen, nicht, um ihn aufzuhalten, nur um sich selbst für einen Augenblick bemerklich zu machen, wenn ihn das zu Zeiten außer sich brachte, so finden wir seinen Unmuth sehr natürlich, zumal bei seinem zornigen aufbrausenden Naturel.

Nur noch zwei Briefe will ich hier erwähnen. An Vasari schreibt er 1556 über den Tod Urbino's, welcher in den florentinischen harten Zeiten als ganz junger Mensch in seine Dienste trat und bei ihm blieb. Auch Cellini spricht von ihm und seiner ungestümen Anhänglichkeit an den Meister. Er thut es da, wo er von seiner vergeblichen Sendung an Michelangelo erzählt, den er im Auftrage Cosmo's nach Florenz locken sollte. Michelangelo war außer sich über den Tod dieses Menschen. Obgleich er selber alt und kränklich war, pflegte er ihn und blieb die Nächte über in seinen Kleidern an dem Bette sitzen, in dem er krank lag.

Sechs und zwanzig Jahre hatte ich ihn bei mir, schreibt er, und fand einen unschätzbar treuen Menschen an ihm. Und nun, da ich ihn reich gemacht habe und in ihm die Stütze und die Zuflucht meines Alters zu finden hoffte, ist mir keine andere Hoffnung geblieben, als ihn im Paradiese wiederzusehn. Daß dies aber geschehn werde, hat uns Gott durch den seligen Tod gezeigt, den er ihn hat sterben lassen, denn was ihn am meisten betrübte, war nicht, daß er sterben sollte, sondern daß er mich in dieser verrätherischen Welt mit so viel Kummer allein zurücklassen mußte. Aber der größte Theil meines Selbst ist mit ihm fortgegangen, und es bleibt mir nichts als unendliches Elend übrig.

Der andere Brief ist aus dem folgenden Jahre und an Urbino's Wittwe gerichtet, die er zu Frieden redet, da sie sich durch einige seiner Anordnungen die beleidigte zu spielen berechtigt glaubte. Auf das unschuldigste geht er in die Details ihrer Häuslichkeit ein und versetzt sich ganz auf ihren Standpunkt, um ihr verständlich zu sein. Er war der Pathe ihrer beiden Söhne. Er schrieb folgendermaßen an sie.

Ich merkte es wohl, daß du böse auf mich warest, aber ich wußte den Grund nicht. Aus deinem letzten Briefe glaube ich nun das Warum herausgelesen zu haben. Als du mir die Käse schicktest, schriebst du dabei, du hättest mir noch andere Gegenstände schicken wollen, aber die Taschentücher seien noch nicht fertig ge-

wesen, und ich, damit du nicht durch mich in Unkosten kämest, antwortete dir, du möchtest mir nun nichts weiter schicken, sondern dir lieber von mir etwas ausbitten, damit würdest du mir die größte Freude machen, denn du konntest ja wissen oder vielmehr du hattest die Beweise davon in Händen, wie sehr ich den seligen Urbino, auch wenn er todt ist, noch immer liebe, und wie alles, was mit ihm zusammenhängt, mir am Herzen liegt.

Du willst hierherkommen oder mir den kleinen Michelangelo schicken, was dies beides anbelangt, so muß ich dir schreiben, wie es bei mir im Hause aussieht. Michelangelo hierher zu bringen, kann ich dir nicht wohl rathen, da ich weder Frauen im Hause noch überhaupt einen Haushalt habe, und das Kind ist noch in zu zartem Alter, und es könnte daraus Aerger und Unglück entstehen, dann aber kommt das noch hinzu, daß der Herzog von Florenz seit einem Monat etwa, Seine Gnaden, mich mit aller Gewalt wieder nach Florenz haben will, wo er mir die allergrößten Anerbietungen macht. Ich habe ihn nun um eine kleine Frist gebeten, damit ich hier Alles in Ordnung bringen kann und den Bau von Sanct Peter in gutem Zustande zurücklasse, so daß ich wohl noch den Sommer über hierbleiben werde, um alle meine Angelegenheiten zu beendigen, wie denn auch die eurigen circa il monte della fede*); im Herbst ziehe ich dann für immer nach Florenz, da ich alt bin und keine Zeit habe, nach Rom zurückzukehren. Ich komme dann bei euch durch, und wenn ihr mir den Michelangelo mitgebt, so will ich ihn in Florenz mit größerer Liebe halten als den Sohn meines Neffen Lionardo, und ihn lernen lassen, was ihn, wie ich weiß, sein Vater lernen lassen wollte. Gestern den 27. März empfing ich euren letzten Brief.

Michelangelo in Rom.

Seine Briefe sind, wie man zu sagen pflegt, nur so hingeschrieben, dieser jedoch hat am meisten von allen einen ungezwungenen Ausdruck. Er schrieb ganz wie er dachte, eins nach dem andern, ohne vorher bedachte Disposition. Ueberall, wo es darauf ankam, eine Meinung abzugeben, sagte er sie einfach und wahr-

*) Betrifft Geld, das in Obligationen auf das Leihhaus angelegt war.

haftig heraus, oft jedoch so wahr, daß sie den Menschen unerträglich ward. Er sah scharf und urtheilte wie er sah. Er scheint darin kein Mitleid gekannt zu haben. „Es ist wahrlich eine Pietà, deine Pietá anzusehn," sagte er zu einem Bildhauer. „Sage deinem Vater die lebendigen Gestalten, die er mache, seien besser als seine gemalten," ließ er dem Francesco Francia durch dessen Sohn, einen schönen Knaben, vermelden. „Tizian hat eine gute Farbe, kann aber nicht zeichnen," bemerkte er ohne Rückhalt, als der Venetianer in Rom war und er ihn besucht hatte. Dagegen rief er vor den großen Bronzethüren des Ghiberti aus, „diese Thüren verdienten die Thüren des Paradieses zu sein!" Mittelmäßige Menschen, die gar mit ihm zu wetteifern versuchten, besiegte er unbarmherzig; die vornehmsten wie die geringsten behandelte er darin ebenso streng als sich selber, denn seine eigenen Werke kritisirte er am schonungslosesten. All diese Schärfe seines Urtheils hätte durch seinen edlen Charakter, durch seine Uneigennützigkeit ausgeglichen werden können, durch sein gewissenhaftes Verschmähen äußerlicher Ehre, allein es kam etwas hinzu: er sprach sich nicht nur mit rücksichtsloser Wahrheit aus, sondern er gab seinen Sätzen oft eine ironische Wendung, er ließ die Menschen fühlen, daß er ihnen nicht allein durch seine Kunst, sondern auch im Geiste überlegen war. Das vergibt Niemand. Hierdurch hat er sich sein Leben lang so vielen Haß zugezogen. Denn der beleidigte hält sich mit verwundetem Stolze stets nur an das *eine* Wort und denkt nicht an den Sinn des ganzen Ausspruches, oder daran, daß nur die Sache und nicht seine Person gemeint war. Und was das ärgste war, seine Bemerkungen blieben keine beißenden Spielereien, die man vergißt, sondern Wahrheiten, die einen Menschen zu Boden schlagen. Wenn er sagte, du verstehst nichts von der Malerei, so vernichtete er den, welchen es bedarf. Er verstand keinen Spaß in seinem Handwerk. Als er am jüngsten Gericht malte und sich dabei von seinen Schülern helfen ließ, traf er ohne Umstände eine Auswahl zwischen denen, die er brauchen konnte, und denen, die nicht fähig genug waren. Diese wieß er zurück. Endlich schickte er sie alle miteinander fort und malte allein. Er hatte nur eine Rücksicht, die auf seine Arbeit.

So sehr sein Charakter jedoch zum Ernst neigte, so sehr er

nur das ideale anerkannte, — dies ging so weit, daß er selten oder nie ein Portrait machen wollte, weil ihm die Nachahmung einer Individualität zu geringe Arbeit schien, — so hatte er im Umgange doch nicht das Wesen eines finstern Philosophen. Es scheint sich da eine sehr natürliche Kehrseite gezeigt zu haben; er hatte an Gesang, Saitenspiel und lustiger Gesellschaft seine Freude, lachte von Herzen über das lächerliche und war nicht bloß ironisch, sondern oft von gutmüthigem Witz in seinen Gesprächen. Sein Charakter hat etwas derb deutsches an sich, er hatte Humor, dies Wort, das von den Romanen kaum verstanden wird, paßt entschieden auf ihn in mancher Hinsicht. In einem seiner Sonette beschreibt er ausgelassen humoristisch, wie er auf dem Rücken liegend an der Decke der sixtinischen Kapelle malt, welche komische Figur er dabei abgebe; wir haben eine Reihe Ottaven von ihm, eine ironische Liebeserklärung enthaltend, worin er durch alle möglichen Vergleiche darstellt, wie die Geliebte ihm im Herzen sitze und nicht wieder heraus könne; ganz naiv, als hätte sie ein unschuldiger alter Maler aus Deutschland gemacht, ist die Composition, welche den Raub des Ganymed darstellt. Ein Adler trägt den Jüngling empor und ist schon hoch mit ihm in den Lüften, unten auf der Erde aber ist sein treuer Hund zurückgeblieben, sitzt da, blickt ihm nach und heult mit dem Ausdrucke der Verwunderung und Angst jämmerlich zum Himmel auf. Vasari erzählt eine Menge kleiner Geschichten von ihm, deren Pointe allein in ihrer harmlosen Laune liegt, und aus denen man deutlich sieht, daß Michelangelo ein Leben führte, das einfach und natürlich, etwa dem gleich war, was man in München und Düsseldorf unter einem ächten Künstlerleben versteht, wenn davon die Rede ist. Dabei war er aber ein Mann, der keinen über sich erkannte, als den Papst, und dieser behandelte ihn fast wie seinesgleichen. Er hätte wie Diogenes sagen können, geh mir ein wenig aus der Sonne, und der, dem er es gesagt hätte, wäre zur Seite getreten als sei die Bitte ganz in der Ordnung. Er fand immer Naturen, die die seinige begreifen konnten.

Sein Jahrhundert war groß und jugendlich. Betrachten wir sein langes Leben, die Anzahl und die Dimensionen seiner Werke, seine äußeren und seine inneren Schicksale, den Anfang und das

Ende seiner Laufbahn, so müssen wir sagen, daß in ihm ein Mann auftrat, der für eine gewaltige Laufbahn ausgerüstet ein Feld fand, das seiner Schritte würdig war, Menschen, die ihn liebten und verstanden, Fürsten die ihn ehrten und benutzten, Ereignisse, durch welche jede Faser seiner Seele ausgebildet wurde. Dies Zusammentreffen einer großen Zeit mit einem großen Genius ist ein seltenes Glück; würde heute ein Mann geboren mit den gleichen Anlagen, mit so ungestümer Macht, er fände nichts von dem, was jener gefunden hat. Niemand weiß freilich, was geschehn wird und geschehn könnte. Man denkt an Parallelen, wenn man so urtheilt. Sagen wir also: hätte Beethoven andere Zeiten, andere Menschen getroffen, er würde sich vielleicht freier entfaltet haben; die Tiefe seines Geistes wäre nicht größer geworden, aber seine Seele wäre weniger oft von der Armuth des Lebens gestört und gepeinigt worden. Unter Armuth verstehe ich hier nicht den Mangel an Geld. Man ist zwar jetzt der Meinung, die Seltenheit großer Genies sei durch einen nationalökonomischen Fehler herbeigeführt worden, und man müsse die Leute unterstützen um ihnen fortzuhelfen. Als wenn durch gutes Futter aus einem Dompfaffen eine Nachtigall würde. Armuth nenne ich bei Beethoven, daß er keinem Lorenzo, keinem Julius, keiner Vittoria Colonna begegnete, daß ihn Fürsten, an die er sich wandte, nicht einmal einer Antwort würdigten, daß seine Concerte theilnahmlos verlassen blieben, während Rossini das Publikum zur Begeisterung entzückte. Dergleichen erlebte der große Michelangelo, oder wie er allgemein genannt wurde, der göttliche Michelangelo nicht, sein Fahrzeug wandte sich nirgends durch enges Gewässer, wo es mühsam fortgestoßen wurde oder auf lange Zeiten stecken blieb, er hatte von Anfang an das weite Meer vor sich, er fuhr mit vollen Segeln, er bestand Stürme, aber er blieb doch stets im freien Ocean und flog alle den andern weit voran, welche der Furche folgten, die sein Kiel tiefeinschneidend gezogen hatte.

Eins aber blieb dennoch seinem Herzen versagt, das Gefühl des Glückes, das den geringsten Menschen oft in so hohem Grade zu Theil wird. Er fühlte trotz allem, was ihm gelang, die Leere und die Trübsal des menschlichen Lebens, er sehnte sich, wie alle großen Geister, nach einer Freiheit, die dem Menschen nur ein=

mal gewährt wird, in der Jugend, wo er die Knechtschaft des Daseins nicht empfindet. Nichts weiß Rafael von dieser Sehnsucht. Ihm theilte sich das Leben noch nicht. Himmel und Erde schwammen noch vereinigt vor seinen Augen, und über den Boden wandelte er wie über Wolken. Nirgends bedeckt ein Schatten die Seele seiner Schöpfungen. Auch da nicht, wo er das Schauderhafte darstellt. Es tritt grell und erschreckend auf, aber stets wie ein Spiel im höchsten Sinne, wie die Tragödien Shakspeare immer nur Spiele bleiben. Auf einem Blatte, das Marcanton nach seiner Zeichnung in Kupfer stach, sehen wir die Pest, il morbetto. Todt ausgestreckt, mit geschwollenen Zügen liegt da ein Weib am Boden, ein nacktes Kind kriecht heran und greift nach ihren Brüsten, ein Mann beugt sich zu ihr herab, mit der einen Hand hält er sich die Nase zu, mit der andern reißt er das Kind fort. Hinter ihnen sitzt eine Gestalt, den Kopf stützt sie in die rechte Hand, mit der linken faßt sie sich über das Haupt, man sieht nur so wenig, und doch scheint der Tod ungeduldig neben ihr zu warten. Eine Hermensäule theilt das Blatt in das Innere eines Hauses und die Straße. Im Hause ist es finster, ein Maun hält eine Fackel tief herab, um zu leuchten. Auf dem Boden liegen drei gestorbene Kälber weich übereinander. Ein lebendes tritt mit gesenkt vorgestrecktem Kopfe schnobernd näher, er wehrt es ab. Im Hintergrunde liegt ein sterbender Greis ausgestreckt, ein paar Nonnen stehen neben ihm.

Ich sehe das Blatt nie ohne eine Art von Schauder an, aber die Idealität der Auffassung hält jedes Gefühl von Ekel zurück, obgleich das Ekelhafte geflissentlich dargestellt ist. Man fühlt, der Künstler stand über dem allen. Er sah oder hörte von der Pest, in Gedanken standen ihm die Scenen lebhaft vor dem Blicke, er zeichnete sie nieder, und es war die Wahrheit, die er darstellte. Wohin er sieht, sieht er Gestalten, er winkt: sie stehen ihm, und er malt sie ab. Glück und Schönheit, Glanz und Ueppigkeit umgaben ihn, das ist die Luft, die seine Werke umschwebt, und stellte er auch das fürchterlichste, traurigste dar. Er arbeitet nicht wie Michelangelo an ernsten Gestalten, in deren Lächeln sogar der tiefe Gram sich einschleicht, der in des Künstlers Herzen von der verlorenen Freiheit seines Vaterlandes sprach.

Beide zusammen repräsentiren sie ihr Jahrhundert; Rafael den jugendlichen Uebermuth, die Fülle, die sonnige Frühlingsluft seines Lebens, Michelangelo die düstern Gedanken, die unter alle dem schlummerten, die dunkeln Kräfte, die fortglühend in der Tiefe den Boden einstweilen nur erwärmten, auf dem üppige Gärten blühten, ihn allmählig aber zu einer todten Wüste verbrannten. Rafael lebte hoch zu Pferde und starb ehe die Rosen verblühten, deren Duft ihn berauschte, Michelangelo ging zu Fuße mit republikanischer Härte durch seine neunzig Jahre hin. Beide waren sie große Männer, wer ihre Werke sieht und von ihrem Leben hört, fühlt sich heute noch erwärmt durch das Feuer iherr Seele und getröstet durch ihr Glück und ihr Unglück.

Es geht die Sage, daß Michelangelo in den letzten Jahren beinahe erblindete, daß er sich zu seinen Arbeiten hinführen ließ, nur um sie noch mit den Händen zu betasten. Längst aber hatte er das Sonett gedichtet, in dem er ausspricht, daß ihm die Malerei und das Arbeiten in Marmor keine Befriedigung mehr gewährten, daß er sich ganz in die Betrachtnng der göttlichen Dinge versenken müsse, um glücklich zu sein. Es sind Verse von ihm da, in denen seine Gedanken so zum Gebete werden.

Laß mich Dich schauen, Herr, an jedem Orte,
Daß ich von Deinem Licht entflammt mich fühle,
Jed' andre Gluth däucht meinem Herzen Kühle,
Und mich entzünden einzig Deine Worte.

Dich ruf' ich an, Dich einzig ruf' ich an,
Du kannst in den vergeblich harten Kämpfen
Durch meine Reue diese Qualen dämpfen,
Die meine Kraft nicht überwinden kann.

Du weckst die Seele, die Du göttlich zwar,
Doch so gebrechlich legst in ihr Gefängnis,
Weckst sie zu dem, was ihr beschlossen war.

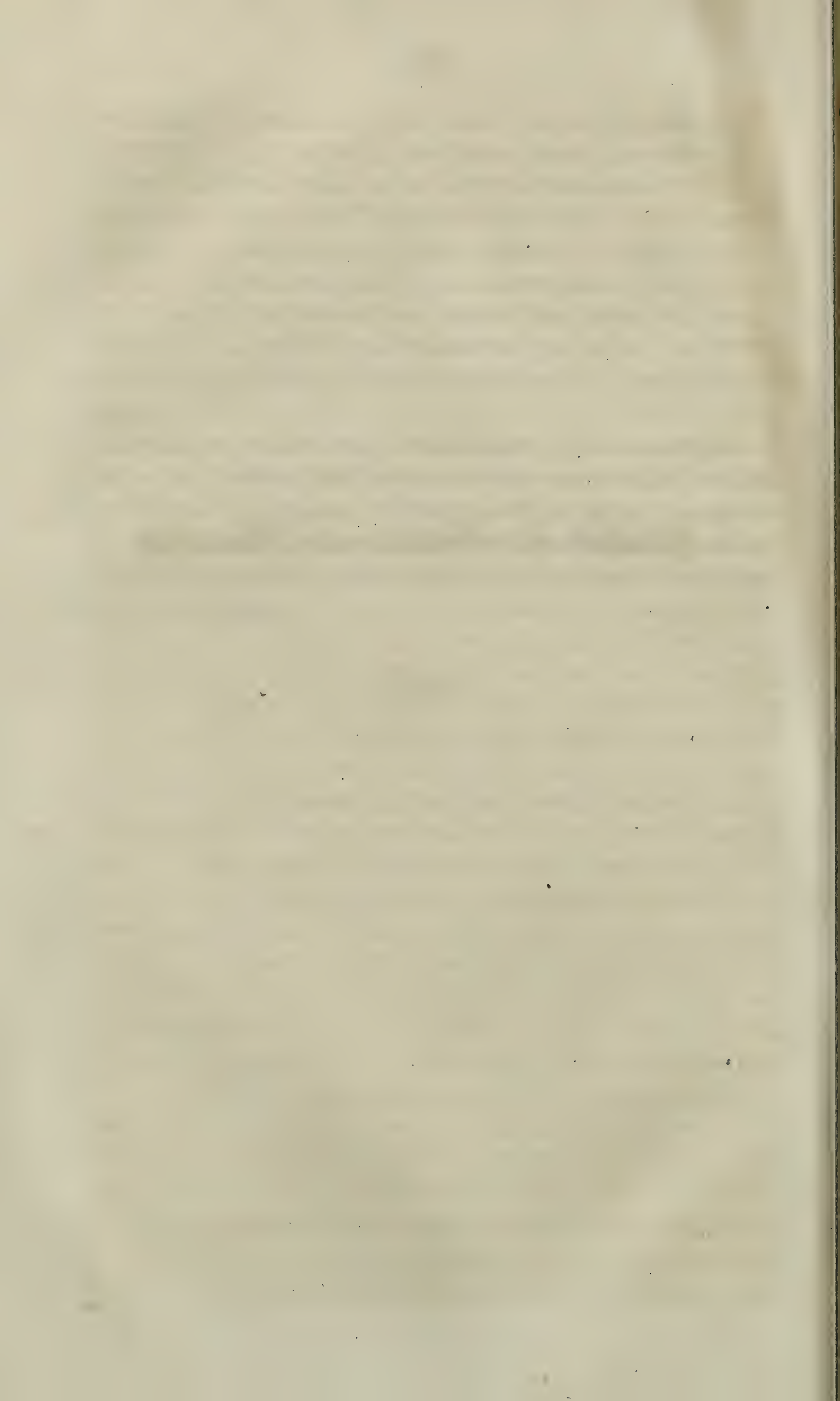
Nährst sie, hältst sie empor; o Herr, wenn Du
Sie nicht belebtest neu in der Bedrängnis,
Was gäb' ihr Kraft, was trüg' ihr Tröstung zu?

Er starb zu Rom im Jahre 1564. Sein Testament lautet sehr lakonisch. „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde meinen Leib, mein Eigenthum meinen nächsten Verwandten.“ In seinem Hause zu Florenz wird ein Brief aufbewahrt, worin Daniel da Volterra an Michelangelo's Neffen schreibt, er möge, sobald er könne, nach Rom kommen. In einer Nachschrift aber bittet er ihn, keine Zeit zu verlieren und auf der Stelle abzureisen. Michelangelo hat noch selbst seinen Namen darunter gesetzt, das Wort Buonarotti jedoch konnte er mit zitternder Hand nicht zu Ende schreiben.

Er starb am 17. Februar. Sein Leichnam wurde nach Florenz gebracht und dort feierlich begraben; Vasari erhielt den Auftrag sein Denkmal zu arbeiten. Er liegt in Santa Croce, wo neben dem seinigen die Grabmonumente Dante's, Machiavelli's, Galilei's und Alfieri's stehn. Das Jahr, in dem er starb, ist Shakespeare's Geburtsjahr.

Friedrich der Grosse und Macaulay.

1858.



Ein Daguerreotyp stellt gleichsam den erstarrten Moment dar. Wie die Sache aussah in dem Augenblicke, wo sie vom Lichte der Sonne auf der Metalltafel fest gehalten ward, sah sie niemals vorher aus und wird sie niemals in der Zukunft aussehn. Denn die Veränderung des Stoffes ist in unaufhaltbarer Thätigkeit nachzuweisen. Die Sonne rückt weiter, und die Schärfe ihres Lichts wird durch eine ewig wechselnde Atmosphäre bedingt. Ein Gebäude, dessen Aufnahme in einer Anzahl Secunden geschieht, ändert sein Aussehn während sie verfließen. Das Antlitz eines Menschen wird in dem Momente, wo es den Apparat des Photographen anzublicken beginnt, von andern Gedanken bewegt als in dem, wo das Zeichen gegeben wird, daß die Sitzung vorüber sei, und dauerte sie auch nur ein Dutzend Athemzüge. Unser Auge ist nicht geübt genug, dies auf dem Bilde herauszufinden. Nun aber wirkt keine Kraft für sich allein. Die ewig wechselnde Materie, die niemals ruhenden Gedanken kreuzen sich unaufhörlich in allen Richtungen. Unsere Sinne sind zu schwach, um diese Strahlen zu erkennen oder zu verfolgen. Nur das gröbste offenbart sich, und wir sagen, weil wir dazu gezwungen sind, es bleibe mit den Dingen beim alten, bis der Wechsel so deutlich wurde, daß wir ihn zu beobachten fähig sind.

Die Gedanken jedes einzelnen Menschen in sich und die aller Menschen zusammen untereinander begegnen und berühren sich nach unbekannten Gesetzen; diese Verschlingungen sind eins der wunderbarsten Geheimnisse. Ein Gedanke unterbricht plötzlich den andern und verdrängt ihn. Ein Gedanke *soll* einen andern unterbrechen. Wir wollen es, aber er vermag es nicht. Wir geben es auf.

Ungerufen kehrt er zurück. Er thut es morgen, er thut es nach langen Jahren. Ein Gedanke treibt uns zu einer Handlung. Wir wissen es nicht im Augenblicke, wo wir ihm nachgeben, im Gegentheil, wir glauben unter dem Einflusse eines ganz andern Gedankens zu handeln, unter dem jener erste versteckt lag, aber dennoch wirksam. Der zufällige Blick auf irgend einen Gegenstand erweckt Erinnerungen, durch welche unser Wille plötzlich verändert wird. Der Wille eines Menschen zieht den unsern wie durch eine magnetische Lockung nach sich, und wir, im Momente der nun entstehenden Handlung, glauben, wir wären es gewesen, die ihn bestimmten. Man kann im Fluge weniger Secunden wollen, nicht wollen, dennoch wollen, abermals nicht wollen, und ein Stein, an den grade unser Fuß stößt, oder ein Vogel der auffliegt, oder der Anblick von irgend etwas, das unsere Aufmerksamkeit mechanisch fesselte, gibt den Ausschlag, daß mitten in diesem Wechsel zwischen ja und nein das eine oder das andere festgehalten wird, wie ein Sandkorn, das in ein Uhrwerk fällt, die Räder grade da in's Stocken bringt, wo die Uhr zwölf schlägt. Es hätte ebenso gut eine Minute oder 20 oder 100 Minuten später sein können, das Sandkorn hat nichts zu thun mit dem Schlag zwölf, es war ein Zufall.

Wir wissen das wenigste von den Wegen, die unsre eignen Gedanken gehn, noch weniger von denen unsrer besten Freunde, was aber von denen der Menschen, die wir niemals erblickten, die Jahrhunderte vor uns lebten? — was von der geistigen Strömung, welche damals herrschte als sie lebten? Denn jede Zeit hat ihre eigenthümliche Atmosphäre. Die Summe der allgemeinen Kenntnisse, der allgemeinen Wünsche, Erfahrungen und Befürchtungen wirkt stets auf die Menschheit mit einem gewissen Drucke und gibt ihr zugleich das eigenthümliche Licht, unter dem allein die richtige Betrachtung möglich wird. Nach dem dreißigjährigen Kriege war Deutschand verwüstet, ermattet, man wußte wenig von den Naturwissenschaften, wenn man die Kenntnis unsrer Tage dagegen setzt, man lebte unter dem Einflusse von Sitten, Gebräuchen und Gesetzen, die heute nicht mehr vorhanden sind; wer dürfte, was damals gedacht, gethan, geschrieben ward, so ansehen als sei es heute gedacht, gethan, geschrieben? Und

diese Atmosphäre wechselt nicht nur in Jahrhunderten, sie wechselte schon damals alle Tage, wie sie es heute thut. Der indische Krieg hat uns alle anders gemacht. Wir denken nach den dortigen Schlachten anders über die Engländer als wir nach dem Kriege vor Sebastopol thaten, wir dachten damals anders über sie als man nach der Schlacht von Waterloo sie beurtheilte. Wir denken seit dem indischen Kriege anders über das Verhältniß der germanischen Völker den Asiaten gegenüber, wir blicken überhaupt zum erstenmale wieder aufmerksam auf jene Gegenden, daß sie uns näher gerückt erscheinen. Wir sehen, daß Scheußlichkeiten in unsern Tagen möglich sind, die vorher keine Phantasie ersonnen hätte. Ebenso hatte uns der russische Krieg verändert, ebenso hatte es die gewaltige Ausbreitung der Dampfschiffe und Telegraphen gethan. Wer dürfte die Kriege Cäsar's in Germanien so ansehn, als hätte es damals telegraphische Depeschen gegeben? Niemand wird das thun, es wäre lächerlich. Bald aber wird es schon schwieriger sein, wenn diese Erfindungen völlig in Leib und Leben übergegangen sind. Shakespeare läßt Cäsar mit Kanonen schießen. Das wissen wir freilich alle besser. Wie es aber bei seinen Schlachten zuging, kann dennoch niemand sagen, denn wären auch seine eignen Berichte darüber doppelt so genau, doppelt so deutlich und ohne den kleinsten Irrthum abgefaßt, es wäre trotzdem so viel darin ausgelassen, das sich zu Cäsar's Zeiten von selbst verstand, es wäre bei so manchem Worte die Zeit und das römische Publikum nöthig, um es grade in dem Sinne zu begreifen, in dem Cäsar es gebrauchte, daß wir dennoch kein getreues Bild seiner Thaten empfangen würden.

Ich will hier keineswegs zu dem Schlusse gelangen, daß man überhaupt nichts wissen könne, weil alles sich der Beobachtung entzöge; ich möchte nur gezeigt haben, wie sich die Ansicht vertheidigen läßt, daß wer die Dinge dadurch kennen lernen will, daß er sie zerlegt, die Gedanken dadurch, daß er sie entwirrt und im Einzelnen verfolgt, die Geschicke der Menschen und Völker dadurch, daß er sie theilt, diese Theile zum zweitenmale und drittenmale theilt und immer vom kleineren zum kleineren fortschreitet, eine unendliche Arbeit vornähme, zu der ihn die menschliche Unvollkommenheit nicht geschickt genug machte. Träte Jemand auf, des-

sen Geruch so fein wie der eines Hundes, das Auge so scharf wie ein Lupe und ein Fernrohr, dessen Gehör leiser wäre als das eines Indianers in Cooper's Romanen, der mit den Fingerspitzen die Farben erkennte, dessen Geld und Gesundheit ausreichten, um ihn unaufhörlich die Welt durchstreifen zu lassen: — die Kürze seines Lebens, die Vorurtheile seiner Zeit, entstehend durch die Unbekanntschaft mit alle dem, was noch unbekannt ist, würden ihn verhindern und ihm die Kenntnis des Ganzen versagen, welche er durch die Betrachtung der unzähligen Einzelnheiten erlangen wollte. All unser Wissen ist Stückwerk. Was wir an großen Gelehrten bewundern, ist nicht der ungeheure Vorrath ihrer Kenntnisse, sondern der dunkle Trieb, durch den geleitet sie zu sammeln begannen und der sie in ihrem Geiste zu Resultaten der Erkenntnis ordnete; das Wunder, das geschah, indem die Betrachtung der Dinge den Menschengeist zu einem schöpferischen Theile der Welt gestaltete. Die Ahnung des Ganzen, die ihm innewohnt, bildet den Gegensatz gegen die ungeheure Zersplitterung in einzelne Symptome, in die sich alles Leben auflöst, sobald wir es in den kleinsten Momenten betrachten wollen. Sie läßt uns die Welt, die in Staub zu zerfließen droht, wenn wir mit den Händen nach ihr greifen, so fest dennoch erfassen, daß nicht ein Atom ihrer Unendlichkeit verloren geht. Unsre Neugier nach rückwärts und vorwärts ist keine Spielerei ohne Zweck und Ziel. Tragen wir ein Gefühl der Dinge in uns, so lernen wir sie kennen, und alles nimmt Gestalt an und wird wahrhaft. Die ganze Welt im lichtesten Sonnenscheine daliegend wäre so gut als wäre sie nicht da, ohne das Auge des Menschen, ein ganzer Himmel voll Melodien nicht vorhanden, ohne das Ohr des Menschen, Bibliotheken voll der wissenswürdigsten Thatsachen sind todte Buchstaben ohne den Geist, der die Worte zu deuten weiß. Alles Leben wird nur wahrhaftig, indem es sich im Geiste eines Menschen spiegelt.

Wir wissen gar nichts von den Dingen und Erscheinungen an sich, wir sehen sie nur wie ein bestimmter Mensch sie uns sehen läßt, und nennen sie, wie er sie nannte. Er trat auf und betrachtete die Dinge. Er besaß im voraus ein unergründliches Gefühl von ihrem Wesen, wir können sagen, er hatte eine le=

bendige Liebe zu ihnen, und fand Worte sie darzustellen, wie er sie sah, oder hatte die Macht, sie in Gestalten wiederzuerschaffen, je nachdem er ein Schriftsteller oder Künstler war. Seine Bemühung, den Erscheinungen bis an's Herz zu dringen, um die Ahnung, die er von ihnen mitbrachte, immer mehr durch das zu bestätigen, was er entdeckte, brachte etwas Neues zu Stande, ein Buch, eine Vorlesung, eine Abbildung, durch welche alle nun die Kraft erhalten, zu sehn was er zuerst allein gesehen hatte, den Dingen so nahe zu treten, wie er allein that vor den Andern. Niemand kennt das gewöhnlichste ohne die Brille, die der ihm aufsetzte, der es zuerst erkannte. Es ist überraschend, auf welche Entdeckungen man kommt, wenn man auf diesen Satz hin die Kunst und Wissenschaft betrachtet. Wie ein Künstler die menschliche Gestalt in einer gewissen Weise auffaßte und wiedergab, allen seinen Nachfolgern auf lange Jahre die Kraft nahm, anders als er zu sehn und zu malen, und diese wieder das Publikum sich nachzogen. Stellungen des Körpers, die ein Jahrhundert lang und länger schön und natürlich, überhaupt möglich schienen, nennt man heute häßlich, unnatürlich und unmöglich, und doch haben sich die Menschen und ihr Knochenbau nicht verändert, und die Künstler studirten damals die nackten Modelle, wie sie es heute thun. So wenig verfügt der Mensch über seine eignen Augen. Die Bäume waren Berge beweglicher Blätter Jahrtausende lang, ehe Claude Lorrain und seine Genossen sie darstellten. Jetzt sehen wir überall das malerische einer Landschaft. Die deutsche Sprache war ein ungelenkes Instrument, das keiner zu spielen verstand: Goethe entlockte ihm die reinsten Melodien, und jetzt empfängt jeder diese Kunst bei der Geburt wie ein geschenktes Capital, an dessen Ursprung er sich kaum erinnert. Unser Geist erhält neben der bewußten eine unbewußte Erziehung. Alles aber, was er auch nur spielend nebenbei lernt, sind Wohlthaten von Männern, deren Namen er vielleicht niemals nennen hört. Was uns nicht gezeigt ward oder wir nicht durch eigne Kraft entdeckten, existirt nicht für uns. Es wird unendliches noch bekannt werden, und wir, wenn es geschah, werden nicht begreifen, wie man vorher so blind sein konnte. — Ich nehme aus allen Wissenschaften die heraus, auf die es mir grade ankommt, die Geschichte.

Es ist der Zustand denkbar, daß der Geist eines Menschen, losgelöst von den körperlichen Banden, etwa wie ein bloßer Spiegel des Geschehenden über der Erde schwebte. Ich stelle hier durchaus keinen Glaubensartikel auf, es ist nur eine Phantasie. Nehmen wir an, für einige Menschen gestalte sich die Unsterblichkeit in dieser Weise, daß sie unbeengt von dem, was sie früher verblendete, über die Erde hinschweben und ihnen alle Schicksale der Erde und der Menschen von der Geburt des Planeten an sich offenbarten. Die Vergangenheit wäre ihnen ein Gewebe von harmonischer Schönheit. Jeder Gedanke eines Herzens wäre ein nothwendiger Theil davon, jede That, die wir gut nennen oder die wir verdammen, das Fallen eines Baumblattes und das Zusammenbrechen ganzer Städte, unter denen sich der Boden zu bewegen anfängt, alles hätte gleichen Rang unter den Begebenheiten, weil es dieselbe einzige Kraft war, die alles bewegte.

Nun plötzlich, träumen wir weiter, wäre dieser Geist, der so frei die Dinge überschaute, gezwungen, sich wieder dem Körper eines sterblichen Menschen zu verbinden. Wenn diesem Menschen die höchsten Talente jeder Art verliehen wären, würde dennoch selbst nur die Erinnerung des vorherigen Zustandes möglich sein? Er würde in einem bestimmten Zeitalter geboren sein. Er würde Vater und Mutter haben, ein Vaterland, einen Stand, ein Herz das liebt und haßt, Eitelkeiten, Schmerzen, Freude, Verdruß, Verzweiflung, Entzücken — wann, auch nur in einem Augenblicke, wäre er der freien Klarheit fähig, die ehemals sein Element war? Er würde zu zweifeln beginnen, ob er wirklich jemals die Freiheit genoß, und das Andenken daran bald zu einer dunklen Ahnung zusammengedrückt tief in seiner Seele verborgen wohnen. Die Vorurtheile der andern würden die seinigen sein, und übten sie auch nur den leisesten Druck aus, seine Familie würde ihm Standesvorurtheile geben, seien es die der Armuth, des Reichthums oder Adels oder Proletariats, sein Vaterland würde ihn parteiisch machen, seine Geliebte ihm die besten Gefühle nehmen und er sie ihr schenken — was bliebe übrig zum Genuß jenes unendlichen farblosen Wissens, in das er ehedem aufgelöst war? Die Sehnsucht danach wäre eine Verleugnung aller menschlichen Gefühle. Wenn er aber dennoch die Geschichte

der Vergangenheit zu seinem Studium machte, würde er anders können als die sämmtlichen Hindernisse, welche ihm die freie Erkenntnis trüben, mit in sein Studium hineinzutragen? Er schreibt für die Menschen, die ihn umgeben und auf deren Beifall er hofft; seien es noch so wenige, deren Urtheil Werth für ihn hat. Er muß Partei nehmen: sein Vaterland und seine Familie zwingen ihn dazu. Während er sonst die Herzen der Menschen wie einen gläsernen Bienenkorb vor Augen hatte, wo er die Gedanken ein- und ausfliegen und arbeiten sah, muß er sie nun als Geheimnisse errathen. Abgerissene Briefe, unwahre Selbstgeständnisse, parteiisch gefärbte Berichte von Zeitgenossen, verdorbene, unvollendete oder falsch copirte Arbeiten ihrer Hand, kurz Fragmente von Denkmalen aller Art, aber lauter äußerliche Dinge bieten sich ihm dar, aus ihnen erbaut er einen neuen Menschen und stellt ihn hin, als wäre er so einmal lebendig gewesen. Der Geist, den er dieser Gestalt einhaucht, kann nicht tiefer sein als sein eigner. Eigenschaften, die das Original dieser Gestalt einst besaß, von denen aber der, der es nacherschaffen hat, nichts wußte, oder die er nicht verstand oder die er falsch verstand, kann er seiner neuen Schöpfung nicht verleihen, und wenn es ihm gelungen wäre, die tiefsten Gedanken des Originals auf irgend eine Weise zu erfahren: fehlte ihm die Fähigkeit, sie richtig zu empfinden, so nützen sie ihm nichts bei seiner Arbeit.

Jedes historische Werk ist die einseitige Ansicht eines beschränkten Menschen. Er kann der klügste seines Zeitalters sein, es wird dennoch eine Zeit kommen, wo sein Standpunkt ein veralteter ist und man ihn überblickt, weil nach ihm viele kamen, welche die Menschheit sehender und klüger machten. Er schreibt das wenige, das ihm die Denkmale der vergangenen Tage, die er oft nicht einmal versteht, andeuten, so wahrhaft nieder als ihm Vaterland und persönliche Verhältnisse gestatten, und wie er glaubt, daß es am besten von denen verstanden werde, die seine Schrift lesen. Er wird wissentlich vieles verschweigen und oft das wichtigste. Ein Geschichtswerk, das uns etwa den Schimmer eines gleichsam photographischen Abbildes der Zustände, die es behandelt, gewähren wollte, ist ein Widerspruch. Man kann nicht abbilden, was man körperlich nicht vor sich hat. Man würde es vielleicht gekonnt

haben, wenn man damals, wo die Dinge im Entstehen waren, ein mechanisches Mittel besessen hätte, das geistige Leben so zu fixiren, wie man jetzt ein Mittel hat, den körperlichen Schein momentan scheinbar festzuhalten. Wer heute das vergangene schildert, stellt nur das dar, was sich in seinem Geiste bildete, indem er die Denkmale jener Zeit auf sich wirken ließ. Es handelt sich nicht darum, ob das so gewonnene Bild den Ereignissen mathematisch gleiche, sondern ob es eigenthümliches Leben besitze und zu etwas nütze sei. Wir acclimatisiren Pflanzen und Thiere aus andern Ländern und Himmelsstrichen. Es kommt uns nicht darauf an, daß sie sich bei uns genau so entwickeln wie in ihrer Heimath. Boden, Licht und Witterung werden sie ganz anders aufwachsen lassen bei uns. Es fragt sich für uns nur, ob sie überhaupt fortkommen und dadurch einen Nutzen haben. Die Geschichte Roms, die heute geschrieben wird, hat wenig mit dem alten Rom zu schaffen. Jedes Land, jedes Zeitalter, ja jeder andere Gelehrte wird sie anders auffassen. Ihr Autor las und sah was übrig blieb, er empfand was ihm Vaterland und Erziehung als Ideal in die Seele legen, es entstand eine Anschauung daraus, die er niederschrieb; wie ist es möglich, das sie ein farbloses Bild der Zustände vor tausend Jahren sei? Geschichte zu schreiben ist eine künstlerische Thätigkeit wie Malerei, Sculptur und Poesie. Raphael stellte nicht dar, was er vor sich hatte. Man vergleiche seine Studien des Nackten und der Gewandung mit den Gestalten selbst, zu denen sie ihm dienten: er vollendete mit ihrer Hülfe das Bild nur, das ihm noch nicht deutlich genug vor der Seele stand, er versetzte es gleichsam mit der Natur, wie man Kupfer zum Golde hinzuthut, um es ausprägen zu können. Der Geschichtsschreiber kennt die Facta, er lebt, er hat gewisse Sätze durch seine Erfahrung gewonnen, deren Wahrheit seiner Meinung nach dem Volke nützlich ist, sie sind die Hauptsache, und die Geschichte, die er schreibt, ist nur ein Beweis für sie. Wer anders Geschichte schreibt, wird wüste Haufen scheinbar richtiger Thatsachen aufschichten, für deren Wahrhaftigkeit keine Gewähr gegeben wird. Denn Thatsachen, in die nicht eine bestimmte Idee hineingelegt wird, sind gar keiner Darstellung fähig, weil sie außer aller Erkenntnis liegen.

Der Maßstab der menschlichen Handlungen ist der Mensch selber. Besteht doch für manche Menschen unter uns die Geschichte nur in der Aufzählung ihrer Vorfahren; selbst ob sie böse oder gut waren, ist ihnen dabei gleichgültig, wenn nur die Namen vorhanden sind. Die Egypter begnügen sich mit den Reihen der Könige und ihrer Regierungsjahre, die Juden mit der einfachsten Genealogie. Jedes Volk schreibt seine eigne Geschichte bis eins mit ihm in Berührung kommt, von dem es geistig überragt wird, dessen Vorurtheile eine edlere Basis haben als die seinigen. Heute stehen unter den Völkern die Deutschen am höchsten. Ein Deutscher, der die Geschichte Frankreichs schriebt, die Italiens, die Rußlands, die der Türkei: darin findet kein Mensch etwas ungehöriges, etwas sich widersprechendes; aber ein Russe, Türke Franzose, Italiener, die über deutsche Geschichte schreiben wollen! Und wenn das Buch einigen Unschuldigen imponiren sollte, weil es in einer fremden Sprache geschrieben ward, so braucht es nur übersetzt zu werden. Ein Russe hat über Mozart, und durch den Erfolg seiner Arbeit gehoben, auch über Beethoven geschrieben. Ist das Mozart, das Beethoven? Musik scheint doch eigentlich kein Vaterland zu haben. Diese beiden Leute sind zwei Componisten, deren einer Mozart's Werke schrieb und der andere die Beethoven's, aber sie selber haben nichts gemein mit dem Buche und dessen Urtheilen. Ist das Goethe, über den Lewes zwei Bände geschrieben hat? Ich dächte, wir kennten ihn anders. Der Goethe des Mr. Lewes ist ein wackrer englischer Gentleman, der zufällig 1749 zu Frankfurt auf die Welt kam und dem Goethe's Schicksale angedichtet sind, so weit man sie aus erster, zweiter, dritter, fünfter Hand empfangen hat, der außerdem Goethe's Werke geschrieben haben soll. Das Buch ist eine fleißige Arbeit, aber von dem deutschen Goethe steht wenig darin. Die Engländer sind Germanen wie wir, aber sie sind keine Deutschen, und was Goethe uns war, das empfinden wir allein. Macaulay schreibt einen Essay über Friedrich den Großen. Ist das der große König, dem Deutschland seine Größe verdankt? Fast sollte man es glauben, so natürlich tritt er auf, aber man betrachte den englischen Friedrich näher: es ist ein verzwicktes Lordsgesicht mit Schnupftaback an der Nase und in der schlechtesten Gesellschaft lebend, ein Mensch ohne Einheit und Moral

der aus den trivialsten Gründen einen räuberischen Krieg gegen Oestreich anfängt, in's blaue hinein fortsetzt und ihn durch reinen Zufall gewinnt, was er eigentlich gar nicht verdient hätte. So lernen wir plötzlich den Helden kennen. Unsere Begeisterung beim Gedächtnis seines Lebens ist ein nationaler Irrthum. Seine Tugenden sind die vergötterten Schattenseiten eines Tyrannen. Er war kein gewaltiger Monarch, der mit edler, gerechtfertigter Anstrengung seines Landes und damit Deutschland's angefressene Ehre wieder gesund machte, sondern nur, wie Lord Byron von Blücher in Bezug auf Napoleon schrieb, ein Stein, über den Oestreich stolperte und ein Bein brach.

Macaulay's Schrift ist die Recension eines 1842 in London erschienenen Buches: Frederic the great and his Times. Edited, with an Introduction, by Thomas Campbell, Esq. 2 vols. 8⁰. „Dies Werk," beginnt er, „das die große Ehre hat, durch den Verfasser von Lochiel und Hohenlinden in die Welt eingeführt zu werden, ist eines so ausgezeichneten chaperons nicht unwürdig. Es will in der That nicht mehr sein als eine Compilation, aber es ist eine ungemein unterhaltende Compilation, und wir erwarten mit Vergnügen seine Fortsetzung. Die Erzählung geht einstweilen nur bis zum Anfange des siebenjährigen Krieges, hört also auf, ehe die interessantesten Ereignisse von Friedrich's Regierung ihren Anfang nehmen."

Macaulay gibt nun einen kurzen Abriß der Geschichte des Königreichs Preußen. Friedrich's Großvater macht sich zum Könige und zugleich lächerlich in den Augen Europa's. Sein Sohn und Nachfolger ist ein brutaler Tyrann. Friedrich, zuerst von ihm unterdrückt, sobald er den Thron bestiegen hat, nimmt alle die übeln Eigenschaften des Vaters an und wird ein noch ärgerer Tyrann als dieser. Er ist geizig und lasterhaft, sein Hof eine Carricatur mit französischen Mittelmäßigkeiten oder Schelmen bevölkert. Es gab überhaupt nur zwei Wesen in seiner Nähe, die menschlich waren: Lord Marishal und dessen Bruder, zwei Engländer. Friedrich ist ein geschmackloser Versefabrikant. Er fängt ohne einen Schein von Recht Krieg mit Oestreich an, recrutirt seine Armee auf die verwerflichste Weise, verschlechtert das Geld, bezahlet niemanden als seine Soldaten, und siegt zuletzt weil

durch allerlei Zufälle die politsche Conjunctur Europas den Frieden forderte. Dies ist der Inhalt des Buches. Friedrich wird freilich dabei der größte aller Könige genannt, welche je durch Geburt und Recht auf den Thron gelangten, sein praktisches Talent, sein Scharfblick und andere Vorzüge werden gelobt, sogar bewundert, der Eindruck jedoch, mit dem man das Buch beendet, ist der, daß der berühmte Monarch ein verabscheuungswürdiger Mensch sei. Man sieht nirgends auf den ersten Blick, daß Macaulay Thatsachen verfälscht oder die Gerechtigkeit verleugnet habe, und möchte doch alles, was man gelesen hat, falsch und unwahr nennen.

Man kann von einem Engländer, welcher in einem englischen Journal dem englischen Publikum ein englisches Buch anzeigt, nicht verlangen, er solle dem preußischen Patriotismus schmeicheln oder ihn nur berücksichtigen. Man könnte nicht einmal beanspruchen, daß er bei der größten Unparteilichkeit den preußischen Gesichtspunkt zu dem seinigen mache. Die Engländer halten die andern Völker für eine Sorte von Barbaren. Sie achten und hassen wer sich gegen sie auflehnt, wer sich ihnen unterordnet, den verachten sie eher als daß sie ihn lieben. Damals, als Macaulay seinen Essay schrieb, war England Oestreich weniger entfremdet als heute, Preußen aber ein Gegenstand seiner Abneigung und Eifersucht, für deren tief eingewurzeltes Bestehen wir überall Beweise finden. England kann seiner ganzen Stellung nach keine aufrichtige Freude an der Entwickelung des norddeutschen Wohlstandes haben. Im letzten Kriege haben die Engländer den dänischen Kreuzern die deutschen Schiffe signalisirt. Man kennt ihre Politik gegen Schleswig-Holstein und ihr Entgegenarbeiten gegen die Anstrengung Preußens, eine Marine zu schaffen.

Diese Feindschaft, wenn wir es so nennen dürfen, ist ein Produkt der Verhältnisse und des Volkscharakters. Es ist keine absichtliche Malice, sondern ein natürliches Gefühl, das im Verschwinden begriffen ist, weil sich die Verhältnisse ändern. Immer mehr beginnt die Antipathie nachzulassen. Norddeutschland und England haben so viel gemeinsame Interessen, sind in so vielen Punkten aufeinander angewiesen, daß trotz aller Eifersucht Engländer und Deutsche immer mehr zusammen kommen werden, eben-

sogut als Amerika und England trotz der Grobheiten und Feindseligkeiten, die man einander zufügt, sich immer mehr nähern, denn England, Amerika und Deutschland sind dazu da, die Erde zu beherrschen. Wie früher der romanische Begriff des Königthums in Europa durchgedrungen war, so ist es heute der Zug nach dem germanischen Begriff der Freiheit, die den Völkern eine neue Gestalt verleiht. Daß es so sei, ist uns endlich zum Bewußtsein geworden, und die Opposition hört auf. Macaulay aber schreibt seinen Essay sechs Jahre vor dem Jahre achtundvierzig, zu einer Zeit, wo Louis Philipp König, und die Welt alt und abgelebt war; heute ist sie jung und energisch. Romanisches Recht, romanische Religion, romanische Literatur düngen den Boden nicht mehr, auf dem die weltbewegenden Thaten aufwachsen. Von jeher hat die deutsche Nation sich gegen diese Einflüsse gestemmt. Die Reformation war der erste Schritt, der gethan ward; durch den dreißigjährigen Krieg wurden die Dinge wieder in das alte Fahrgeleise gebracht. Friedrich des Großen Siege waren der zweite Schritt; durch Napoleon schien auch er zunichte gemacht. Da kamen die Freiheitskriege, die Wage blieb schwankend, bis endlich die Dinge sich von selbst gestalteten, wie die innere Nothwendigkeit es verlangte. Die ungeheuren Anstrengungen Ludwig Napoleon's und die der italienischen Kirche, gegenüber dem ruhigen Fortarbeiten der germanischen Stämme und ihres Glaubens erscheinen vielleicht vielen grade wie eine abermalige Umkehr der Dinge. Allein dies ist nur scheinbar. Man lasse Oestreich, Rußland und Italien mit Eisenbahnen durchzogen sein, und in diesen Ländern wird sich die germanische Unabhängigkeit festsetzen.

Friedrich der Große war französisch gebildet, schrieb so, dichtete so, philosophirte so und sprach im Sinne der voltairischen Schule über die Kirche. Nirgends aber hat er die Katholiken vertrieben, oder bedrückt. Trotzdem sind seine Siege über Oestreich und Frankreich heute nicht anders aufzufassen als die Siege des norddeutschen, protestantischen Wesens gegen das romanisch gesinnte und im romanischen Sinne beherrschte südliche Deutschland. Diese beiden Theile desselben Landes stehen sich heute noch im Ganzen als Katholiken und Protestanten gegenüber. Glaube aber

niemand, die italienische Kirche sei dieselbe mit der süddeutschen. Von Rom aus gesehn ist ganz Deutschland protestantisch. Spräche man dort deutsch statt Latein und italienisch, so würden wir es alle längst wissen, denn es handelt sich um Nationalitäten, nicht um Glaubensunterschiede. Die Romanen verlangen eine Formel und einen Tyrannen. Sie fragen nicht, wodurch bist du ein Ketzer, sondern nur, bist du ein Ketzer oder nicht? Bist du kein Ketzer, so magst du thun was du willst, es schadet nichts; bist du ein Ketzer, so magst du thun was du willst, es hilft dir nichts. Aber die bloße Frage schon nach diesen Dingen, die leiseste Controle des inneren, geistigen Leben ist dem Deutschen gründlich verhaßt, mag er nördlich oder südlich vom Maine geboren und erzogen sein. Der äußerliche, gewaltsame Einfluß auf Glauben und Unglauben ist seit dem sechzehnten Jahrhundert, seitdem die Spanier das Papstthum reformirten, von der italienischen Kirche zu einem durchdringenden Systeme der Polizei ausgebildet worden. Dagegen war Friedrich's Haß gerichtet. Er haßte den Fanatismus. Darin lag der Grund, weshalb seine Kriege populär waren. Norddeutschland sollte einen Umfang erhalten, der es in den Stand setzte, sich gegen das romanische Süddeutschland gewichtiger zu behaupten, deshalb nahm er Schlesien, in dem ⅔ der Bevölkerung protestantisch waren und deshalb behielt er es. Macaulay nennt seinen Angriff eine grobe Verrätherei und setzt hinzu, unter dem Gesichtspunkte, daß der Streit nicht allein ein östreichisch-preußischer gewesen sei, sondern ein Angriff gegen die ganze Gemeinschaft der gebildeten Völker, verdiene es mit einem noch schärferen Verdammungsurtheile belegt zu werden. Wenn ein Vertrag wie die pragmatische Sanction, der Angesichts Europas aufgestellt und garantirt worden sei, Maria Theresia nicht habe schützen können, was dann überhaupt für ein Rechtstitel genügend sei, um gegen willkürliche Eingriffe zu schützen. Friedrich habe ja selbst gesagt, Ehrgeiz, Eigennutz und die Lust, in den Mund der Leute zu kommen, hätten ihn bestimmt, den Krieg anzufangen. Alle Ansprüche Preußens auf Schlesien seien künstlich hervorgesuchte Scheingründe. Und nun beschreibt er die schöne junge Kaiserin, blaß von ihrer ersten Niederkunft, den Prinzen auf dem Arme, und in Thränen Schutz verlangend

von ihrem Volke, das begeistert in den Ruf ausbricht, rex noster Maria Theresia!

Wir haben von Macaulay weder preußische noch protestantische Sympathien verlangt, allein die Art, wie er die schöne, unschuldige, verlassene Frau dem atheistischen, geschmacklosen, eitlen Manne gegenüberstellt, zeigt, daß er nicht nur Vorliebe für Oestreich hatte, sondern auch für die Person Maria Theresia's; und hierin stimmen wir ihm alle bei, sie war eine ausgezeichnete Frau, auf die ganz Deutschland stolz ist. Doch Macaulay geht noch weiter, Friedrich's Persönlichkeit ist ihm zuwider, und sobald dies einmal erkannt ist, verliert seine Schrift die Weihe der Unabhängigkeit, die sie dann noch immer gehabt hätte, wenn er nur seine Sympathie walten ließe. Damit aber verliert sie zugleich den größten Theil ihres Werthes. Es ist wahr, man ist im allgemeinen so sehr daran gewöhnt, über Friedrich den Großen im preußischen Sinne zu lesen, daß es nützlich wäre, wenn ein im europäischen Sinne abgefaßtes Urtheil in's Publikum dränge. Tritt aber ein Buch mit dieser Prätention auf, oder legt man ihm nur diese Prätention bei, und erfüllt es sie nicht, so muß es zurückgewiesen werden, und man darf auch die Gründe nicht verschweigen.

Nehmen wir an, Friedrich's Rechte auf Schlesien wären noch weit augenscheinlicher gewesen als sie waren, nehmen wir an, man hätte ihn obendrein gereizt, und sein Einfall in das Land wäre kein unerwarteter gewesen: hätte er heute so gehandelt, man würde ihm dennoch gerechte Vorwürfe zu machen haben. Graf Gotter, den er nach Wien sandte mit Krieg oder Frieden in der Tasche, kam dort zwei Tage nach dem Einmarsche der Preußen in Schlesien an. Friedrich erzählt das selbst. Dem östreichischen Gesandten, der von Berlin aus den bevorstehenden Krieg nach Wien meldete, antwortete die Kaiserin, wir können und wollen so etwas nicht glauben. Friedrich's That war also wirklich ein completter Ueberfall in Friedenszeiten.

Glaubte Sardinien etwa heute irgend welche Ansprüche auf die Lombardei zu besitzen, und ehe es nur in Wien angefragt hätte, ob man sich friedlich mit ihm einigen wollte, wäre es mitten im Frieden in's Kaiserthum eingebrochen: dies würde ein

Attentat auf ganz Europa und mit Macaulay zu reden, nicht nur eine gross perfidy gegen Oestreich sein, sondern gegen die community of civilized nations. Aber der schlesische Krieg ward vor hundert Jahren geführt. Sechszig Jahre früher besetzte Ludwig der Vierzehnte mitten im Frieden Straßburg. Das war eine grobe Verrätherei gegen Deutschland, nicht aber gegen die europäische Ruhe. Denn dem Franzosen gelang der Streich, und die Schmach fällt auf Deutschland, das es sich gefallen ließ. Er war damals der mächtigere. Er wußte, man würde deßhalb nicht den eben geschlossenen Frieden wieder brechen.

Ebenso war Friedrich's Angriff zu seiner Zeit kein Attentat, sondern eine Herausforderung. Er griff den mächtigeren Staat an und wollte den Krieg. Der König von Preußen war dem übermüthigen französischen Adel immer noch der Marquis de Brandebourg, ein armer Parvenu ohne Ansehn. Schon Friedrich's Vater hatte Kriege gesucht, um dem preußischen Namen Gewicht zu geben. Seine Spielerei mit den Truppen war die nützlichste, die er treiben konnte. Friedrich hatte nun eine Armee zu seiner Disposition. Er war jung. Ehrgeiz hat man nie einem Herrscher zum Vorwurf gemacht, weder Alexander, noch Cäsar, noch Napoleon. Er war der schwächere. Er mußte sich jeden Vortheil zu Nutze machen und that es. Oestreich durfte keinen Tag gewinnen, um Vorbereitungen zu treffen. So rückte er in das Land ein und besetzte es. Seine Art anzugreifen hat noch den Anstrich der mittelalterlichen Art, sich den Krieg zu machen, so rückten die Könige von Frankreich und der Kaiser sich gegenseitig in die Länder, man nahm seinen Vortheil wahr und hatte Lust am Kriege. Man übertrug niemals die Begriffe von Treue und Ehrlichkeit, wie sie im bürgerlichen Verkehre galten, auf die Verhältnisse der Politik. Noch heute thun es die Völker nicht gegeneinander. Sie bleiben immer wie wilde Thiere, sie fallen sich an, und das schwächere unterliegt. So war es von ewigen Zeiten her. Friedrich fühlte, daß er und sein Land nicht in dem Ansehn standen, das sie ihrer innern Kraft nach verdienten. Er brach die Gelegenheit vom Zaune, um zu zeigen, wer er sei. Heute wäre es eine Tollkühnheit vielleicht, aber selbst heute nicht eine gross perfidy, wenn er seine Sache durchsetzte. Er fühlte sich und verlangte Raum. Er überfiel seine Gegner nicht

wie ein Wolf eine Heerde Schafe, sondern reizte einen gewaltigen Feind zum Kampfe. Friedrich war der Sohn des Mannes, den Georg der Zweite den frère caporal, den roi des grands chemins und archisablier de l'Empire romain genannt hatte, den man mit der tiefsten Verachtung von seiten der alten Höfe behandelte, dessen Officiere und Unterthanen man diese Verachtung fühlen ließ. Nun kam er zur Regierung und wollte Genugthuung. Er suchte einen Vorwand. Er wollte einen Rang einnehmen, der ihm nicht bloß mit vornehmer Herablassung eingeräumt würde. Das ist der Grund, warum er den Krieg anfing, so spricht er ihn in der histoire de mon temps offen aus, und Macaulay hätte ihn ebenfalls anführen können, selbst ohne darum weniger scharfe Worte zu gebrauchen. Niemals waren Ehrgeiz, Interesse und der Wunsch, von sich reden zu machen, so berechtigt als diesmal. Und Friedrich war der Mann, um sie durchzufechten.

Von alledem erwähnt Macaulay aber nichts. Er gibt ein Bild der europäischen Politik, von der geistigen Stellung der Mächte redet er nirgends. Ueberall nur Zufälligkeiten. So wenig man denen beizustimmen braucht, die in jeder gewonnenen oder verlorenen Schlacht einen Fingerzeig des Himmels sehen, so trostlos ist doch die Ansicht, daß die Weltgeschichte ein Gewebe von Zufällen sei, und das einzige Ziel eines Volkes, sich so comfortabel als möglich einzurichten. Es gibt ein ideales Wachsthum der Nationen, und Friedrich der Große hat unendlich beigetragen zu dem unsrigen.

Noch offenbarer wird Macaulay's persönliche Abneigung gegen den König durch die Art, wie er von seiner Jugend bis zur Thronbesteigung redet. In Rheinsberg wird gut gegessen und getrunken und romantisch-literarische Ritterspielerei getrieben. Als der Kronprinz dann König wird, dankt er seine Genossen ab, wie Heinrich der Vierte Falstaff und Compagnie. Macaulay hätte noch viel schlimmere Dinge erzählen können. Daß Friedrich die ökonomischen Rechnungen, die er seinem Vater vorzulegen hatte, sich von andern anfertigen ließ und sie für eigne Arbeit ausgab, daß er beim östreichischen Gesandten heimlich die Summen borgte, die er bedurfte, daß er fast in Verzweiflung geräth, als der König

todtkrank wird und sich plötzlich wieder erholt — allein weder diese Züge noch die von Macaulay angeführten berühren das, worauf es bei der Beurtheilung des Kronprinzen ankommt. Zwar wird gesagt, daß er von seinem Vater mißhandelt ward, die Sache aber von der genrehaft komischen Seite genommen. In ihr lag der erste Grund all des Unglücks, das Friedrich innerlich erlebte. Er war an sich eine starre Natur, die man durch falsche Behandlung auf's äußerste brachte. Sollte von Rheinsberg gesprochen werden, so mußte seine Heirath dargestellt werden, wie er sich vergebens dagegen sträubte, wie er gezwungen ward; wie er von Anfang an Spione um sich hatte, die ihm Freundschaft heuchelten und dann dem alten Könige nach Berlin berichteten; wie man das böse Verhältniß zwischen Vater und Sohn schändlich ausbeutete und die Wunde unheilbar machen wollte. Dies ist geistig der Inhalt jener Jahre, es konnte und mußte hervorgehoben werden. Niemand, der die Verhältnisse von Rheinsberg genauer betrachtet, wird den Eindruck empfangen, als sei Essen und Trinken da die Hauptsache gewesen.

Dort war es, wo der Kronprinz seinen Aufsatz Considerations sur l'état présent du corps diplomatique de l'Europe und den Antimachiavel schrieb, zwei höchst bedeutende Arbeiten, in welchen wir die Grundzüge von Friedrich's späterer Politik ausgesprochen finden. Die erste entwickelt das Bild des damaligen Verhältnisses der europäischen Mächte zu einander; ihr Kern ist der Beweis, wie Oestreichs Bestreben darauf gerichtet sei, die deutsche Kaiserwürde, welche von der freien Wahl der Fürsten abhängig war, zu einem erblichen Prärogative des Hauses Habsburg zu machen. Der Antimachiavel, dessen Erscheinen ungemeines Aufsehn erregte, ist keine wissenschaftliche Würdigung und Widerlegung der Sätze des florentiner Diplomaten, der nur ein Bild seiner eigenen Erfahrung und keine Norm für die Politik aller Zeiten aufstellen wollte, vielmehr haben wir dies Buch als die erste von einem deutschen Fürsten ausgehende Opposition gegen das System, nach welchem damals regiert oder geherrscht wurde, zu betrachten. Bei Machiavell ist der Fürst mit seinen Interessen, seiner gloria und seinen Reichthümern der Mittelpunkt, um den sich das Geschick der Unterthanen dreht: Friedrich sagt, daß das Wohl des Volkes dieses

Centrum sein müsse. Diese Wiedererweckung der alten germanischen Lehre vom Verhältnisse des Fürsten zum Volke geht von Preußen aus und kam in Preußen zum erstenmale zur Anwendung. Die tausend niederträchtigen Schachzüge zwischen Herrscher und Unterthanen, welche Machivell als zu seiner Zeit allbekannte und allgeübte Maximen aufzählt, von denen er keine erfand, die er nur in eine Art von Zusammenhang brachte, waren seit dem 16. Jahrhundert zu einer gemeinen Praxis der Fürstenhäuser geworden, deren Immoralität Friedrich's Herz empörte. Er griff Machiavell an um einen Gegner zu nennen, im Herzen aber meinte er das romanische System der Regierungen ringsumher, und so ward auch das Buch aufgenommen. Heute bemerkt man nur die Punkte, in denen er Machivell mißverstand, der übrigens weder als Mensch noch als politischer Charakter groß war und von den Zeitgenossen weniger geachtet als von späteren Generationen seines Scharfsinnes wegen bewundert ward. Macaulays berühmter Essay über Machivell enthält hierüber unrichtige Ansichten, welche aus der offenbaren Unbekanntschaft des Autor's mit den Quellen der florentinischen Geschichte entsprungen sind.

Ueber die Rheinsberger Freunde Friedrich's geht Macaulay rasch hinweg. Man könnte es in dem auf das unumgänglichste beschränkten Essay nicht verlangen; aber wo ein Satz von zehn Reihen steht, nur um die Enttäuschung einiger auszumalen, welche nach der Krönung Friedrich's das gelobte Land erreicht zu haben glauben, und die er mit den scharfen Worten: „Es hat nun ein Ende mit diesen Narrheiten!" aus ihrem Traume unangenehm aufschreckte, da wäre auch noch Raum gewesen für einige andre, die ein andres Schicksal hatten. Aber jene Einigen bilden eine gar zu passende Staffage zu den Diners und Soupers von Rheinsberg, als daß Macaulay durch die Nennung derer, die mit dem Kronprinzen dort aßen und tranken, mit dem Könige aber in späteren Zeiten siegten und an seinem Ruhme Theil nahmen, seinem Gemälde die Einheit hätte rauben dürfen. Friedrich, den er als den Filz aller Filze darstellt, ließ diese Männer keineswegs darben. Kurd von Schlözer hat in seinem Chasot den Rheinsberger Kreis dargestellt. Daß diejenigen, welche das beste vom Kronprinzen hofften, einen Telemach à la Fénélon in ihm erwartet hätten, ist eine wunderliche Aeußerung des englischen

Autors. Friedrich trat mit achtundzwanzig Jahren die Regierung an. Seine politischen Grundsätze hatte er ausgesprochen. Sein Charakter war fertig, und seine Freunde kannten ihn zu gut, um dergleichen zu erwarten. Andre, fährt Macaulay fort, glaubten an das Hereinbrechen eines mediceischen Zeitalters, günstig für Literatur und Lustbarkeiten. Wer so dachte, täuschte sich für den Anfang auch keineswegs. Denn es ist falsch, wenn, wie hier geschieht, behauptet wird, Friedrich sei, sobald er die Krone angerührt, augenblicklich ein ganz andrer Mensch geworden, den der Geist einer ungeheuren Knauserei über Nacht anflog, wie eine plötzlich ausbrechende ererbte Krankheit. Alles, was er als Kronprinz geliebt und gesagt hat, soll er mit einem Male vergessen oder vernachlässigt haben. Persönliche Erfahrungen, seine Kriege besonders machten ihm allerdings ein zu großes Mediciisiren unmöglich. Bis in sein spätestes Alter blieb er jedoch den Künsten und Wissenschaften anhänglich und gab viel Geld dafür aus. Daß er mit seinem Geschmacke nicht das reinclassische traf, daß er selbst dilettantisirend in Poesie und Gelehrsamkeit eingriff, besonders in der Medicin (was dem scharfsichtigen Aufspürer seiner Schwächen entging), war eine Schwäche, aber eine Schwäche seiner Zeit. Die gedruckte Correspondenz mit den tüchtigsten Leuten beweist, daß es ihm stets ernsthaft um die Sache und um die tüchigsten Männer zu thun war. Ja, neben seinem Eifer für das wirklich nützliche, förderndc in Kunst und Wissenschaft erscheint sein eigenes Verseschreiben als eine unschuldige Privatunterhaltung, um so unschuldiger, als er ihretwegen nie eine Minute Zeit den Staatsgeschäften entzog oder durch den Druck seiner poetischen Episteln nie die Schmeichelei des Publikums herausforderte*). Jetzt, wo man alle diese Papiere aufgetrieben hat und abdrucken ließ, hat es einen andern Anschein. Was der König zu seinen Zeiten in die Welt schickte, sind Sachen vom gewichtigsten Inhalte. War er wirklich eitel darauf, wie Macaulay versichert, als ein großer Schriftsteller auf die Nachwelt zu kommen, so hat er es sich wenigstens Mühe kosten lassen. Seine Schriften

*) Nur einige Poesien der ersten Zeit ließ er für den engen Kreis seiner Freunde drucken.

sind ausgearbeitete Werke, bei deren Abfassung er die Nation im Auge hatte, der er nützen wollte, wenn nebenbei auch die Nachwelt, so täuschte er sich darin nicht. Wem der Stil und das Französisch seiner Werke nicht zusagen, der kann dennoch für die Klarheit, mit welcher er die Materien ordnet, und die Einfachheit nicht blind sein, mit der er sie zu erzählen weiß, für die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er seine eigenen Fehler bespricht.

Keiner, sagt Macaulay (ich komme noch einmal auf die Erwartungen zurück, die man bei der Thronbesteigung vom Könige hegte), hatte die leiseste Ahnung, daß ein Tyrann von außerordentlichen militärischen Fähigkeiten, von noch größerem Talente für die Verwaltung, ohne Furcht, ohne Treue und ohne Erbarmen die Regierung angetreten habe.

Dieser Satz ist die Essenz seiner Schrift. Daß ein Mann wie Macaulay immer spannend bleibt, daß seine Darstellung der schlesischen Feldzüge und des siebenjährigen Krieges ein ausgezeichnetes Darstellungsvermögen bekunden, brauche ich denen nicht zu sagen, welche den Essay gelesen haben. Des Autors Stärke liegt in solchen rapiden Ueberblicken ereignißreicher Zeiten. Es gibt nichts brillanteres als die Art, wie er die Eroberung Indiens durch Lord Clive darstellt. Man schreitet neben dem Helden her und erlebt seine Siege mit. So auch mit Friedrich. Man sieht, wie ihn die eine Welle hebt und die andre sinken läßt, und wie er sich immer wieder mit freiem Blicke und stets erneuten Kräften über dem Wasser hält. Der Eindruck von Macaulay's Schreibweise ist hier ein ganz unfehlbarer. Um so mehr reizt sie zum Widerspruch, wo sie dazu benutzt wird, das falsche und nachtheilige so hinzustellen, als sei es das Resultat der gewissenhaftesten Beobachtung.

Furcht und Mitleiden wollen wir den König einstweilen entbehren lassen. Von einem Feldherrn Mitleiden zu verlangen, wo ein Reich und die Ehre auf dem Spiele stehen, wäre zu viel verlangt. Niemals aber ist Friedrich Unmenschlichkeit vorgeworfen worden. Er hatte keine Kroaten und Panduren in seinem Heere. Er war hart gegen seine Leute, gegen seine eigene Familie, gegen seine Brüder am meisten. Die Weise, wie er den Prinzen Hein=

rich, einen ausgezeichneten Diplomaten und Feldherrn, noch in den spätesten Zeiten behandelt, ist oft eine tiefbeleidigende. Dennoch bleibt auch hier sein Charakter stets verständlich, niemals handelt er aus grausamer Laune, wie ein unmenschlicher Tyrann, nie eine Spur, daß ihm das Strafen Vergnügen gemacht habe, daß es ihm eine Genugthuung gewesen, den Menschen in's Herz zu schneiden. Man sieht oft deutlich, daß er nicht wußte, wie hart er war. Von den ersten Jahren an war er dazu erzogen worden. Härte und Mißtrauen ihm mit Gewalt in das Blut getrieben. Er war ungeheuer einsam von Jugend auf, er fand nie eine Seele, der er völlig vertrauen durfte. Selbst seiner Schwester nicht, die er so sehr liebte. Er sprach vielleicht niemals den tiefsten Inhalt seiner Seele aus, und wem das versagt bleibt, der ist unglücklich, auch wenn er sich daran gewöhnte. Es ist noch nicht die Zeit gekommen, um über Friedrich ganz frei urtheilen zu dürfen. Er steht uns noch zu nahe. Viele seiner schriftlichen Auslassungen sind noch ungedruckt. Wie aber auch die Zukunft sich über diese Dinge aussprechen wird, nie wird sie ihn einen Tyrannen ohne Scheu, ohne Treue und ohne Erbarmen nennen, wie Macaulay gethan hat. Weder in seinen öffentlichen noch in seinen Privatverhältnissen war er das. Nie hat er das Geschick eines Volkes an das seine gekettet und es dann kalt den Umständen hingeopfert. Nie hat er die Plünderungssucht seiner Truppen geweckt, um sie zur Tapferkeit anzureizen, nie die Unterworfenen gedrückt, um sich an ihnen zu rächen. Die Nothwendigkeit gebot ihm, Sachsen auszusaugen, aber seinen eigenen Ländern erging es nicht besser. Sie besaßen weniger und konnten weniger leisten. Er hat Brühl's Palais in Dresden zerstört, aber dies war eine wohlverdiente Strafe für des Grafen ränkevolle Politik. Ludwig Sforza und Cäsar Borgia waren Männer ohne Scheu, Treue und Barmherzigkeit. Niemand würde selbst Wallenstein so nennen, obgleich er auf unmenschliche Weise Krieg führte und im Verrath unterging, oder Ludwig den Vierzehnten, der auf die Pfalz eine Bande Tiger losließ, nur weil die Verwüstung des unschuldigen Landes politisch nothwendig erschien. Man rechnet es ihnen weniger an, da ihr Charakter in andern Richtungen zu bedeutend war, um im allgemeiuen so harten Tadel zu verdienen. Treulos

und ohne Erbarmen nennt man Fürsten, deren Handlungen in ihrer innersten Quelle daraus entspringen, daß ihnen Treue und Barmherzigkeit fehlt. Krieg zu führen, wo er sich noch vermeiden ließe, Krieg anzufangen, wo er durch keine Nothwehr gerechtfertigt war, vielleicht ließe sich philosophisch darüber streiten, wie man dergleichen zu beurtheilen habe. So viel aber steht fest, daß alle Völker von je her stolz waren auf ihre siegreichen Könige, und daß niemals dabei die Frage war, aus welchen Gründen sie Krieg anfingen.

Preußen hatte zu der Zeit als Friedrich Schlesien besetzte zwischen 2 und 3 Millionen Einwohner, die Einkünfte betrugen 7½ Million. Die Armee war etwas über 83,000 Mann stark. Schulden hatte das Land nicht, wohl aber einen Schatz von fast 9 Millionen Thalern. Die Besitzungen der Krone lagen jedoch zerstreut und der größere compacte Kern ohne sichere Grenzen. Von den Truppen waren 26,000 Mann fremde, angeworbene Leute. Preußen besaß weder Sachsen, Schlesien, Pommern, Posen, noch die Rheinlande. Oestreich aber, das Friedrich angriff, besaß Schlesien, die niederländischen Provinzen und seinen Einfluß auf das Reich in andrer Weise als heute. Kur-Köln, Mainz, Trier, Baiern, alle mit bedeutenden Contingenten standen ihm zu Gebote; damals handelten die Fürsten mit ihren Regimentern, wie Ochsentreiber mit ihren Herrden *). Wäre Friedrich unter einer solchen Uebermacht, die er sich auf den Leib hetzte, unterlegen, so hätte man von Unvernunft reden können. Aber er gewann seine Sache. „Preußen war, dies sind seine Worte, eine Art Hermaphrodit, mehr Kurfürstenthum als Königreich. Es war eine ruhmvolle Aufgabe, endlich zu entscheiden, was es von beiden sein sollte, und das Bewustsein von dieser Nothwendigkeit eins von den Gefühlen, welche sicherlich dem Könige Kraft gaben zu der großen Aufgabe, die er sich stellte.“ Friedrich redet wie Cäsar stets in der dritten Person von sich.

Er wollte die Zeichen der Mißachtung, welche sein Vater ruhi-

---

*) L'electeur de Cologne entretenait 8 à 12,000 hommes, dont il trafiquait comme un bouvier avec ses bestiaux. Hist. de m. temps. 1. 28.

ger hingenommen hatte, nicht länger ertragen. „Sie lehrten ihn, daß er seiner Person und besonders seiner Nation den nöthigen Respect verschaffen müsse, daß die Mäßigung eine Tugend sei, welche die Staatsmänner nicht zu weit treiben dürfen, denn die Verderbtheit aller Verhältnisse läßt dies nicht zu, und daß es schließlich, da nun ein Regierungswechsel eintrat, gerathener sei, Kraft statt Nachgiebigkeit zu zeigen." Am Ende seiner Kriege war Preußen nicht mehr ein verachteter Eindringling unter die Königreiche, sondern ein gefürchteter Genosse, ohne dessen Willen, was bereits zum Ueberdruß citirt worden ist, kein Schuß in Europa abgefeuert werden durfte.

Wahr es möglich, diese Ansicht der Dinge so ganz außer Acht zu lassen, wenn Friedrich's Kriege gerecht beurtheilt werden sollten? Macaulay ignorirt sie völlig. Er hebt die einzelnen Eigenschaften des Königs scharf heraus, nirgends zeigt er den Punkt, in dem sie sich vereinigen, die Genesis, durch die sie gerechtfertigt werden. Er sagt, die Eigenschaften seines Vaters wären bei ihm wieder durchgebrochen. Es ließe sich das vielleicht durchführen, aber was will es bedeuten, bei einer so großen, so eigenthümlichen Individualität nur auf die einseitige fatalistische Erbschaft der Natur hinzuweisen, wenn die Ereignisse, welche sie formten und so formen mußten, deutlich vorhanden sind? Macaulay hat nur Augen für das genrehafte in der Erscheinung des Mannes. Der einzige, beschmutzte, abgetragene Rock, der Schnupftaback, der Krückstock, mit einem Worte das, was dem Publikum auf der Straße auffällt, was man im Wachsfigurencabinette sieht, schildert er sehr leibhaftig, vom Menschen aber schweigt er. Ich glaube am Ende, es geschah dies nicht nur aus bösem Willen. Für Macaulay sind überall, wo er Menschen schildert, ihre Kleider ein großer Theil ihrer Seele. Er malt gern große pompöse Versammlungen wie Biefve und Gallait. Er ist ein glänzender Advocat für oder gegen eine Persönlichkeit; seine Sätze haben etwas vom Plaidoyer, das die Geschworenen bewegen soll, im Augenblicke Ja oder Nein zu sagen. Sein Essay über Friedrich den Großen ist *gegen* den großen König gerichtet. Keine falschere Methode, als demjenigen, gegen den man die Richter einnehmen will, nicht alle Gerechtigkeit zu Theil werden zu lassen. Im Gegentheil, es

könnte ja sonst den Anschein haben, als verlangte man mehr als ein unbestochenes Urtheil. Ich glaube, hätte Macaulay von vornherein gerecht urtheilen wollen, so hätte er die Redensart to do justice to the king niemals angewandt. So aber gebraucht er sie, und wenn man ihn bis zu Ende hat sprechen hören, ist man in der Stimmung, dem Angeklagten Gerechtigkeit zu Theil werden zu lassen und das Schuldig auszusprechen. Unter die niedrigsten Mittel jedoch, ein solches Verdict zu erzwingen, gehört der Kunstgriff, daß er gleich zu Anfang eine der infamirendsten Anklagen gegen das sittliche Leben des Königs erwähnt, und so alle dessen Handlungen von vornherein nur als die Thätigkeit eines vom blinden Schicksal mit Erfolg gekrönten verwerflichen Charakters hinzustellen versucht. Es kann nicht meine Absicht sein, den König hier zu vertheidigen; ich versuche nur, die Taktik seines Anklägers ein wenig zu erläutern.

Er hat seine Sache geschickt genug angegriffen. Er hat das Ansehen eines berühmten Historikers für sich. Bei uns wirkt das vielleicht noch unumschränkter als in seinem Vaterlande. Jedoch dies allein war auch die Ursache, weshalb der Essay in unsern Augen Wichtigkeit hat, den sein Verfasser in einer Zeit schrieb, wo ihn bei uns Niemand beachtete, weil Niemand wußte, wer Macaulay sei. Jetzt sind seine Geschichte Englands und seine Essays überall verbreitet.

Die Frage, ob es erlaubt sei, die Geschichte zum politischen Gebrauche den Umständen nach zu benutzen, liegt anders bei uns als in England. Wir betrachten die vergangenen Dinge aus einer gewissen philosophischen Einsamkeit, wir nehmen Partei, aber wir gehören keiner Partei an, wie die Gegenwart sie bildet. Uns kommt es darauf an, die Wahrheit auszusprechen, nicht aber irgend jemand auf unsre Seite zu ziehen; es bleibt den Leuten selbst überlassen, wohin sie sich wenden wollen. In England jedoch sind von jeher die Vorrathskammern der Geschichte politisch ausgebeutet worden, und Macaulay hat es diesmal vielleicht ohne Arg gethan, selbst wenn er sich seiner Absichten bewust war.

Hierdurch erklären wir den Leichtsinn, mit welchem er das thatsächliche behandelt. Aber auch der ganze Ton, in welchem er

sich ausspricht, wird weniger auffallend, wenn wir auf eine wunderbare geistige Eigenschaft der heutigen Epoche hinweisen. Unsre Zeit erkennt keine mythischen Zeiten mehr an. Niemand glaubt mehr an Heroen, auf deren Thaten alle die kleinen Bedürfnisse des menschlichen Lebens ohne Einwirkung waren, deren Gedanken eine ewige Begeisterung, deren Gefühle eine ewige Leidenschaft lenkte. Solche Gestalten sind aus dem Gebiete der Geschichte verbannt, kaum daß man sie in dem der Poesie noch duldet. Mit derselben Gelassenheit, mit der wir die Epochen der Bildung unseres Planeten beobachten, ziehen wir die Wurzeln der ältesten Völker aus dem märchenhaften Boden heraus, lösen die Erde von den feinsten Fasern und vergleichen die Pflanze mit denen, die heute blühen und Früchte tragen. Mommsen bläst den alten, grauen Nebel, der auf den Sümpfen des Tiberufers ruhte, frisch beiseite, und wir sehen die Stadt des Romulus so einfach entstehen, wie wir heute eine Caserne abstecken, ausgraben und aus den Fundamenten aufmauern sehen. Ob man vor zweitausend Jahren mauerte oder heute, es wird dieselbe Mühe und dasselbe Material gewesen sein, und ein vorweltlicher Elephant hungerte, fraß und verdaute nach denselben Gesetzen wie ein heutiger. Diese Art der Anschauung ist unsrer Denkweise so gemäß, daß sie in allen Wissenschaften die herrschende geworden ist.

Für Politik und Geschichte wurde sie in England zuerst am freiesten ausgebildet. In London sitzt ein Parlament, in dem von Königen und Kaisern die Rede ist, wie ehedem im römischen Senate. Ein Parlamentsmitglied dünkt sich einer von den Herren, die über Krieg und Frieden in der Welt gebieten, die andern Herren in Europa mögen danach ihre Entschlüsse fassen. Daher denn auch die Methode, sich gegen jedermann auf Du und Du zu stellen. Macaulay behandelt Friedrich den Großen vollständig als seines Gleichen, und seine Schule folgt ihm nach. Cäsar und Pompejus, deren Fehler und Tugenden bisher mit einem Schleier verdeckt waren, durch den sie einen ungewissen poetischen Schimmer erhielten, sind jetzt Leute wie unser einer, man holt sie an's Tageslicht, klopft ihnen den Staub aus der Toga, putzt die verrosteten alten Waffen wieder glänzend und sagt ihnen ohne Umschweife in's Gesicht, wo sie sich gescheidt und wo sie sich al=

dern benommen haben. Friedrich wird heruntergemacht, als wären die Dinge gestern geschehen, und ein Correspondent berichtete nach London darüber an die Redaction seiner Zeitung.

Und wer will das verbieten? Waren es nicht sterbliche Menschen wie wir? Aßen, tranken, dachten, handelten, bereuten wie wir? — So fragt man und scheint den ungeheuren Unterschied ganz zu vergessen, daß wir leben und sie nicht mehr. Die Jahre zwischen ihrer Zeit und der unsrigen sind ein Meer, über das keine Schiffe fahren. Das Leben eines gestorbenen Menschen entzieht sich dem Maßstabe, nach dem die Thaten der lebenden gemessen werden. Der Mythus ist kein künstlicher Rost, der das Aussehen der Dinge interessant machen soll, sondern die echte Patina, die wir nicht zerstören können, ohne die Sache selbst zu zerstören, deren äußere Hülle sie nur zu sein scheint. Jeder gestorbene Mensch, und wenn er eben erst begraben wird, ist schon zu einer mythischen Person geworden; jedes Jahr, das nach seinem Tode verflossen ist, verstärkt den geheimnisvollen Glanz, der ihn umgibt. Was der Bildhauer im Momente thut, wenn er die Büste eines lebenden Menschen arbeitet, das vollbringt die Zeit langsam und allmählig an den Todten. Jemehr Zeit vergeht, um so allgemeiner werden die Züge des Bildnisses, das sie überliefert; je allgemeiner sie werden, desto schöner werden sie bei bedeutenden Menschen, während die der unbedeutenden Masse bald in nichts verschwimmen. Man kann sagen, ein großer Mensch sauge allmählig die gesammten Vorzüge einer um ihn her verschwindenden und vergessenen Generation in seiner Person auf. Bei einem Sterne kann man durch ein Fernrohr erkennen, daß er ein kleiner leuchtender Kreis sei, und daß die Strahlen, die man mit dem bloßen Auge sieht, nur scheinbar sind; für die Menschen aber, deren Leben vergangen ist, gibt es solche Instrumente nicht. De mortuis nil nisi bene ist keine bloß gutmüthige Redensart, zu der ein allgemeines Mitleiden uns anregt. Jeder Mensch, sobald er todt ist, empfängt in Wahrheit einen Heiligenschein, und sein zerrissenes Dasein wird ein harmonisches Produkt vor unsern Augen. Was wir den Lebenden nie verzeihen, verzeihen wir den Todten. Ihre Fehler hören nicht auf Fehler zu sein, aber der Haß verstummt, mit dem wir sie verfolgen.

Sie treten unter einen höheren Schutz, den zu mißachten unmenschlich wäre.

Dennoch liegt es zu nahe, eine Partei, die man bekämpft, auch dadurch anzugreifen, daß man sie im Rückblick auf die Kämpfe der Völker mit einer ehemals dagewesenen identificirt und nun auf diese symbolisch alle die Schläge fallen läßt, die man den lebendigen Gegnern zugedacht hat. Es ist ein politisches Recht, das sich die Gegenwart der Vergangenheit gegenüber anmaßt, niemals aber wird es in Deutschland anerkannt werden. Die Wissenschaft kann bei uns kein Mittel zu Parteizwecken sein. Wir sind das einzige Volk, das den Ereignissen gegenüber den idealen Standpunkt festhält und festhalten kann; wir haben dadurch leiden müssen, aber wir können ihn nicht aufgeben, denn er entspricht unsrer Natur und ist unser einziger Rückhalt. Ohne ihn wären wir wirklich so schwach und ohnmächtig, wie man uns oft genug versucht hat, uns selber darzustellen. In Deutschland wird man niemals in der Geschichtsschreibung einen einseitig politischen Parteistandpunkt dulden, sondern die Thaten der Völker so erfassen und beschreiben, wie sich am reinsten in ihnen die göttliche Kraft der Menschheit offenbarte.

Selbst Macaulay kann in manchen Fällen nicht anders. Ich nehme unter seinen Essays einen heraus, der geschrieben ist, um dem Andenken eines Mannes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, den er nicht mit dem kalten Blicke des Historikers betrachtet, welcher die Angelegenheiten eines fremden Landes bespricht, sondern der sein Landsmann war, dessen Gestalt er so rein und strahlend hinstellen möchte, als nur immer möglich. Wie aber stellt er Byron dar? Er führt auch diesmal wieder eine große Summe einzelner Eigenschaften auf, zeigt ihn in allen nur denkbaren Positionen und bleibt in der That stets so unbefangen, daß sich nirgends seine ruhige Betrachtung in Vorliebe verwandelt. Zuletzt aber sagt er: für uns ist er jetzt nur ein Dichter, jung, edel und unglücklich. So schreibt er frisch nach Byron's Tode und macht schon zu seinen Gunsten Anspruch auf die verklärende Absolutionskraft der Geschichte, die er bei dem großen Könige ganz vergessen zu haben scheint. Wir haben sie nicht vergessen.

Indessen wie er auch über Friedrich geschrieben hat, wir machen ihm keine Vorwürfe darüber; wäre er ein Deutscher, so würde er anders geschrieben haben. Ich glaube seine Meinung steht selbst in England vereinzelt da und findet gerechten Widerspruch. Hätte aber ein Deutscher so wie er geschrieben, so würde man ihm eine perfide künstliche Unwissenheit und Mangel an Nationalgefühl vorwerfen können. Macaulay hat nach augenblicklichem Gutdünken einen fremden Fürsten zum Gegenstande eines politischen Pamphlets gemacht; uns würde es zum Vorwurfe gereichen, wenn wir aus einer solchen Schrift den Mann kennen lernten, dem Deutschland einen so gewaltigen Theil seiner Größe verdankt.

Schiller und Goethe.

1858.

Muthvoll drang er hinauf zum wolkenverhülleten Gipfel,
Und der olympischen Burg Thore, sie sprangen ihm auf;
Aber der andere ruhte gelassen am Fuße des Berges;
Sieh, und es kamen zu ihm alle die Götter herab.

Die wahre Geschichte Deutschlands ist die Geschichte der geistigen Bewegungen im Volke. Nur da, wo die Begeisterung für einen großen Gedanken die Nation erregte und die erstarrten Kräfte in's Fließen brachte, geschehen Thaten, die groß und leuchtend sind. Wo es sich um gemeineren Vortheil handelt, überragen uns die andern Völker an Energie und an Leichtigkeit.

Man kann die Geschichte der französischen Könige und Kaiser diejenige Frankreichs nennen: die Namen der deutschen Kaiser und Könige aber sind keine Meilensteine für den Fortschritt des Volkes. Die Geschichte der englischen Staatsverfassung enthält die Englands, aber die Kämpfe auf deutschen Reichstagen und Ständeversammlungen stehen außer Zusammenhang mit der Entwicklung des Ganzen, selbst die Kriege, die Friedensschlüsse, die Spaltungen des Landes spielen eine untergeordnete Rolle; es fragt sich immer zuerst, welcher Gedanke ergriff die gesammte Nation, welche Männer waren es, die ihn zuerst empfanden, welche, die ihm freie Bahn brachen, und nach welcher Richtung riß er das Schicksal Deutschlands mit sich vorwärts?

Die deutsche Geschichtschreibung muß an die höchsten Dinge anknüpfen, welche den Menschen bewegen. Die Reformation, die Blüthe der neueren Literatur sind Epochen für uns und haben eine würdige Darstellung erfahren. Für Frankreich war ein Buch möglich unter dem Titel „das Zeitalter des großen Ludwig;" bei uns gibt es keinen Fürstennamen, der so wie der Ludwig's alle Strahlen an sich sog und alle wieder ausstreute. Aber „ein Zeitalter Luther's oder Goethe's" hätte Sinn und Inhalt. Ihrem Einflusse entzog sich nichts, so lange sie wirkten. Ihr Charakter wird zu einem Durchschnittsmaße, nach dem wir die andern um sie her abmessen. Die Fürsten, welche gegen den Kaiser rebelliren, die Bauern welche ihre Herrn angreifen: Luther steht in der

Mitte, um ihn ereignen sich die Dinge; strichen wir ihn aus, so wären es lauter einzelne Vorfälle ohne Beleuchtung und ohne Zusammenhang. Nicht anders mit Goethe. Was hat Goethe mit den Freiheitskriegen zu thun? Er kämpfte nicht mit, schrieb keine patriotischen Gesänge, keine Broschüren gegen die Franzosen oder vaterländische Tragödien. Aber man sehe die Bildung der Männer, welche damals den Kern des Volkes bildeten, genauer an: lauter Schüler seiner Lehre, die sich bemühen, in seinem Geiste zu handeln. Corneille's oder Shakespeare's Leben dem Goethe's gegenüber verhalten sich wie die Schicksale einer Stadt zu dem eines ganzen Landes.

Nur in Deutschland konnte die ideale Macht eines Schriftstellers so tief die Gemüther ergreifen. Seit Luther's Zeiten ist die Geschichte der Literatur die innerste Geschichte des Volkes. Alles andere spiegelt sich in ihr und ordnet sich unter. In diesem Sinne bekannte Friedrich der Große in hohem Alter, als er alle seine Schlachten geschlagen, Preußen zu einer Macht ersten Ranges erhoben und die Erbärmlichkeiten aller Handwerke kennen gelernt hatte, der Ruhm eines großen Schriftstellers erscheine ihm bedeutender als der des größten Fürsten. So schrieb er an Voltaire zu einer Zeit, wo er es aufgegeben hatte, diesem Manne Schmeicheleien zu sagen, oder seinen Versicherungen Glauben zu schenken, daß er selber einmal als großer Schriftsteller genannt werden würde.

Wenn wir von unsern großen Dichtern sprechen, so reden wir davon wie die Franzosen von ihrer Gloire und die Engländer von ihrem Reichthum. Goethe und Schiller sind nicht bloß Männer, deren Arbeiten uns ergötzen oder momentan rühren, sondern wir betrachten sie als die Schöpfer der geistigen Höhe, auf der wir uns befinden. An ihrem Ruhme haben wir alle Antheil und zehren von ihm. Keiner von uns, der nicht ein ganz besonderes, persönliches Verhältnis zu ihnen hätte und seine eigene Meinung über ihre Schriften und ihren Charakter. Darin ändert er sich nicht und nimmt keine Belehrung an; denn diese Meinung wuchs mit ihm selber langsam auf und hat Theil an seinen Fehlern und seinen Tugenden.

Ueber Goethe und Schiller ist so viel bedeutendes geschrieben

worden, aus ihrem Leben sind so viele Einzelnheiten bekannt gemacht, daß ein Studium dazu gehört, das ganze zu umfassen. So ist denn von ihren Werken wie von den Nachrichten über ihr Leben nur eine fragmentarische Kenntnis, und diese nicht im richtigen Zusammenhange in das Volk gedrungen. Goethe's Leben umfaßt beinahe ein Jahrhundert, seine Werke bilden ganze Reihen von Büchern. Die, welche sie seit langen Jahren lesen, sind oft unbekannt mit vielen der wichtigsten Dinge, welche darin stehen. Der eine will nur die Werke seiner Jugend anerkennen, der andere nur das lesen, was er im Alter schrieb. Jeder scheidet das allmählig heraus, was ihm am meisten zusagt, und bleibt dabei stehen. Alle die Schicksale des Mannes und jeder einzelnen Arbeit klar im Gedächtnisse zu besitzen, ist ohne angestrengte Arbeit nicht möglich. Die Bücher, welche über Goethe geschrieben sind, setzen aber entweder diese Kenntnis des Materials voraus, oder, wo sie es dem Leser mitzutheilen versuchen, stehen sie nicht auf der Höhe ausgezeichneter Arbeiten.

Indessen wir bedürfen ihrer kaum, denn wer in Wahrheit etwas davon wissen will, muß selbst suchen. Lieber sich durch eigenes, wenn auch unvollkommenes Studium selber eine Meinung bilden, als die Resultate annehmen, die andere zu einem Bilde eigener Erfindung zusammensetzten. Nur der hat eine Idee von Kunst und Wissenschaft, der selbst gesehen und gelesen hat, auf dessen Seele die Werke der Meister wirken konnten. Nur dem sind Kunst- und Literaturgeschichten nützlich, der die in ihnen ausgesprochenen Ansichten seinen eigenen zur Vergleichung gegenüber stellen kann, die er vorher durch eigene Erfahrung gewann. Goethe's Leben in dieser Weise aus der Quelle selbst zu schöpfen, ist nicht schwer. Für die Jugend bis zum Eintritt in Weimar haben wir sein Werk Wahrheit und Dichtung; für Weimar, bis er nach Italien ging, den Briefwechsel mit Frau von Stein; aus Italien das Buch die italienische Reise; über die nächste Zeit seinen Bericht über die Campagne in Frankreich und die Belagerung von Mainz, für die folgenden zwölf Jahre aber seinen Briefwechsel mit Schiller, dessen eigenes Leben jetzt in seinen gesammten, chronologisch hintereinander abgedruckten Briefen am deutlichsten niedergelegt ist.

Schiller's und Goethe's Briefwechsel ist ein Besitz, wie ihn kein anderes Volk aufweisen kann. Wenn wir die Dichtungen der beiden Männer als die edelsten Geschenke betrachten, welche Deutschland jemals dargeboten wurden, so kann man diesen Briefwechsel als das reichste Vermächtnis bezeichnen, das uns zufiel. Man hat die Bemerkung gemacht, daß ungebildete Menschen, wenn sie durch Langeweile auf Reisen getrieben wurden und nach Rom kommen, wo sie nur zur Befriedigung ihrer Neugier und Eitelkeit die dort angehäuften Reliquien der Jahrhunderte betrachten, unwillkürlich von einem heiligen Respekt vor der Kunst und ihrer idealen Macht erfüllt werden; ebenso müssen die, welche Schiller's und Goethe's Briefe lesen, vondem Werthe des Lebens ergriffen werden, das diese beiden, jeder für sich, wie gemeinsam, führten; mitten unter der Uebermacht der materiellen Ansprüche unserer Zeit muß ihnen die Ahnung aufdämmern von einer Existenz, deren Arbeit werthvoller als jene den augenblicklichen, sichtbaren Gewinn fördernde Thätigkeit der Hände oder des Geistes ist, die heute allein mit dem ehrenvollen Namen Arbeit belegt wird. Jahre hindurch verfolgen wir hier das Streben zweier Geister, die sich über das Treiben der Menschen rings um sie herum erhoben hatten. Wir sehen, wie sie das große und das gemeine beurtheilen und behandeln, wir erblicken die Früchte ihres Dranges nach wahrer Arbeit, wie sie es sich sauer werden ließen, die eigenen hohen Ansprüche an sich selbst zu befriedigen, wie sie ohne Innehalten sich abmühten, höher zu steigen, zu lernen, zu verbessern und an neuen Schöpfungen das zu verwerthen, was die abgethanen, vollendeten sie gelehrt hatten.

Um diese Vereinigung wahrhaft zu würdigen, müssen wir die Wege betrachten, die jeder zuerst allein ging, bis sie in eine gemeinsame Straße zusammenliefen. Sie fanden sich wie zwei Ströme, die von einander strebend dennoch in dasselbe Bette gezwängt werden, und wie ein einziger, dennoch mit verschieden gefärbten Strömungen, dem Ocean ihre Gewässer entgegenwälzen. Die gewöhnlichen Freundschaften des Lebens beruhen zu sehr auf dem Zufall, sie bieten keine Vergleichung für die, welche zwischen Schiller und Goethe waltete. Es wäre eine schöne Aufgabe der literarischen Geschichtschreibung, die Verhältnisse hier so darzu-

stellen, daß ihr Zusammengreifen als ein Kunstwerk der Vorsehung erschiene, oder wie nun jeder einzelne die Macht nennt, durch deren Einwirkung die planlosen Schicksale der Völker und der Menschen für das rückwärtsblickende Auge den Anblick eines schön verknüpften Gewebes darbieten. Je reiner uns die Fäden gezeigt werden, je klarer ihre Verschlingung dargelegt wird, um so schöner und ergreifender wird die Arbeit. Aber es scheint mir nicht, als ob sie bei Schiller und Goethe bereits möglich sei. Ihre Werke sind noch zu sehr in der Wirkung begriffen. Ihre Zeiten liegen zu entfernt, um eine Schilderung aus persöhnlicher Erfahrung zu gestatten, zu nah, um den unbefangenen historischen Anblick zu gewähren. Einer späteren Generation bleibt das freie Gefühl vorbehalten, dessen wir noch ermangeln. Wir sind gleichsam in dem Zustande, in dem sich das Publikum befindet, das aus dem Schauspielhause auf dem Heimwege begriffen ist. Das Stück ist zu Ende, aber der Einbruch hat sich noch zu keinem Urtheil concentrirt; es muß eine Ruhe eingetreten sein, während welcher der erregte Geist sich sammelt, um sich klar zu werden, was er eigentlich gesehen und empfunden habe, zu gewahren, was dauernd in ihm haften blieb und was als überflüssig davon flog. Je höher die Gebirge sind, um so weiter muß man zurücktreten wenn man sie überblicken will. Bis jetzt hat man nur ihre Schluchten durchkrochen, ihre Felsen der Steinart nach bestimmt, Höhlen entdeckt und verborgene Quellen gefunden. Dies alles sind nur Vorbereitungen. Ueber Goethe's Philosophie, sein Verhältnis zum Christenthum, seine theatralischen Bestrebungen können wir noch nicht urtheilen. Man weist nur auf dies und jenes hin, dessen man sich beim Studium bewußt wurde, man zeichnet die Reflexionen auf, die bei der Betrachtung sich aufdrängten, alles aber unter dem Vorbehalte, wohl bedacht zu haben, von welchen Grenzen man umfangen wird und welchen Täuschungen man nothwendigerweise unterworfen bleibt.

Goethe's erste Anfänge gehören in eine Periode, deren öffentliches Leben eben so verschieden von derjenigen war, in welche seine mittleren Produktionen fallen, wie diese selbst von der letzten Zeit, in die sein Alter noch so tief hinein ragte. Als er zu dichten begann, war die deutsche Literatur auf den Bürgerstand als

ihr Publikum angewiesen. Lessing, Klopstock, Gellert und die ganze Schaar der Männer zu ihren Zeiten hatten weder die Höfe noch den Adel im Auge, sie schrieben für die unabhängige mittlere Schichte des Volks, und nur ausnahmsweise gewannen ihre Schriften im durchaus französisch gebildeten Adel einzelne Verehrer. Die Aristokratie des Volkselements, für das sie arbeiteten, war die Republik der Gelehrten. Die höhere Gesellschaft kannte nur eine einzige Sprache, die der Dichtung fähig war, die französische (die italienische kommt im ganzen wenig in Betracht); Goethe's erster dramatischer Versuch ist ein Stück in Alexandrinern mit französischer Theaterpraxis und beinahe französischem Inhalte.

In Frankreich selbst entstand der Rückschlag gegen diese Richtung. Diderot stellte dem zu völliger Unnatur verkünstelten Wesen des Theaters seine in prosaischem Natürlichkeitsstyl geschriebenen Komödien entgegen und unterstützte sie durch kritische Arbeiten. Das griff Lessing auf, welcher, früher auf ganz anderer Fährte, nun eine Umwandlung erfuhr, durch welche seiner Eigenthümlichkeit Terrain, sich zu entwickeln, eröffnet ward. Lessing gesteht dies offen ein. Diderot hat durch ihn mehr in Deutschland vollbracht als in seinem Vaterlande, wo Voltaire noch zu mächtig war. Bei uns half er die Straße glätten, auf der Shakespeare siegreich einzog. Goethe's Clavigo ist in Diderot's Manier geschrieben. Diese weinerliche Komödie (comédie larmoyante) hat nicht nur Beaumarchais zum Helden und Inhalte, sondern Beaumarchais, ein Nachahmer Diderot's, gab durch seine eigenen theatralischen Werke die Form und den Ton, in welchem Goethe sein Stück dichtete. Goethe erzählt, wie populär damals Beaumarchais' Eugenie war, über welche die jungen Damen in Frankfurt Thränen vergossen.

Shakespeare jedoch überwucherte bald alles andere. Freilich eine Uebersetzung wie die Schlegelsche wäre damals undenkbar gewesen, man spielte ihn in elenden Uebersetzungen. Götz von Berlichingen ist ein Denkmal von dem Einflusse dieses Dichters auf Goethe's fortschreitendes Genie. Er fällt bereits in Zeiten, wo das Franzosenthum in Deutschland vor der um sich greifenden einheimischen Dichtung auf dem Rückzuge war. In Frankreich witterte man den Umsturz der Dinge von ferne, in Deutschland

durchdrang das Verlangen nach geistiger Unabhängigkeit endlich auch den Adel und die Hofgesellschaft. Allein Goethe schreibt noch hie und da französische Briefe an Frau von Stein und der Herzog von Weimar bleibt seiner Vorliebe für die französischen Classiker getreu. Erst am Ende des Jahrhunderts ging das nationale Element siegreich hervor aus dem Kampfe gegen fremde Einflüsse, eine neue Aera begann. Der Adel floß zurück in den Bürgerstand, immer noch verschieden dem Range nach, geistig aber auf Einer Fährte. Sie berührten sich frei, ohne darum ihre Stellung aufzugeben, und es entstand jene wunderbare Mischung des Volkes, die man das gebildete Publikum nannte, ein vornehmes, aus den besten Bestandtheilen des Volkes zusammengesetztes Volk im Volke, das bis zu Goethe's Lebensende das herrschende und tonangebende Element in Deutschland blieb.

Eine Fülle unabhängiger Männer fing an die Literatur als das höchste Interesse des Lebens anzusehen. Die besten Kräfte Deutschlands hielt eine gemeinsame Ehrfurcht vor Kunst und Wissenschaft verbunden. Man forschte, philosophirte und schrieb auf eigene Gefahr; das Beispiel derer, welche das große Wort führten, übte seinen Einfluß auf die geringeren, man stritt und intriguirte hier wie überall, aber man bewegte sich stets auf einem idealen Gebiete. Malerei, Skulptur, Architektur, Naturwissenschaften erwachten zu neuem Leben — steht man heute da und verlangt handgreifliche Beweise von dem, was damals gethan und geschaffen ward, so könnte man fast in Verlegenheit gerathen, denn es ist wenig aufzuweisen; allein in jenen Zeiten wurden alle die Männer erzogen und gebildet, welche später Deutschland aus der Herrschaft der Franzosen herausgerissen, und alle die Männer, welche jetzt noch von damals übrig sind, sprechen von dem Hauche der Begeisterung, welche ihre Jugend umwehte, und sagen, die heutige Zeit verstände das nicht, es sei unmöglich, ihr begreiflich zu machen, wie man damals das Leben ansah.

Noch kürzlich hörte ich die Bemerkung eines älteren Mannes, es sei nicht möglich sich jetzt vorzustellen, wie es vor der Schlacht bei Jena in Deutschland ausgesehen habe. Und doch fallen Schillers sämmtliche Werke in dieser Periode. Wenn wir heute den Wilhelm Tell sehen, die Scene, wo Rudenz seine Bauern zu freien

Leuten macht, denken wir nicht daran, daß zu der Zeit, wo Tell geschrieben ward, der Adel noch alle seine Privilegien hatte und der Bauer seine Freiheit noch nicht. Stellt man sich heute so obenhin die so genannte Rococcozeit vor, so scheint das veränderte Costüm, Zöpfe, Degen und gestickte Kleider, der Hauptunterschied. Aber in den altmodischen Kleidern steckten altmodische Gedanken. Weil Goethe so ganz und gar in die neue Zeit hinein lebte und zugleich sein Leben und Dichten so sehr den Charakter der Einheit trägt, nimmt man unwillkürlich die Vorstellung an, seine weimaraner Existenz habe von Anfang an unter sich gleichbleibenden Bedingungen ziemlich dasselbe Aussehen gehabt. Nur daß er eben ein alter Mann ward, keinen Puder mehr in den Haaren trug und nicht mehr selber als Orest in der Iphigenie auftrat. Wer aber hätte damals den Orest spielen sollen in Deutschland, wenn nicht Goethe selbst? Armselige Wandertruppen zogen umher, Schauspielhäuser, wie sie heute jede mittlere Stadt besitzt, fanden sich für die deutsche Bühne nirgends. In Weimar gab es kein ständiges Theater. Der Nachdruck ward durch ganz Deutschland als ehrliches Geschäft betrieben. Das Reisen war eine Ausnahme, wie heute das Zuhausebleiben. Goethe, als er nach Italien ging, machte einen weiteren Weg, als wenn er heute nach China oder Australien gegangen wäre. Es herrschte damals andere Sitte und anderes Recht. Die Kinder standen den Eltern anders gegenüber, die Soldaten nahmen eine andere Stellung im Staate ein, die Universitäten hatten eine andere Bedeutung, die städtischen Einrichtungen größere Zähigkeit: bis auf die Sprache ist wenig so geblieben, wie es war. Wer, wenn er einen langen Eisenbahnzug daher kommen sieht, dem in einem einzigen Tage vielleicht ein Dutzend ähnliche Züge folgen, könnte sich einen Zustand vorstellen, wo alles Reisen auf ein gemüthliches Forttraben zu Pferde reducirt war? Denn die Wege hatten in jenen vergangenen und doch nicht allzu fernliegenden Zeiten meistens eine so bedenkliche Beschaffenheit, daß bei einem Wagen das Steckenbleiben und Umfallen beinahe wie mathematische Gewißheiten vorausgesehen wurden.

Indessen wie hoch man auch den Einfluß dieser Verhältnisse anschlagen mag, der Kern des Lebens bleibt unberührt von ihnen.

Es sind Aeußerlichkeiten. Sie erklären dies und jenes in Schillers und Goethe's Dichtungen, so daß es den Schein der Seltsamkeit verliert, den es ohne diese Kenntniß annimmt; allein das wirklich ergreifende ihrer Werke liegt in einer höheren Region und wird unter allen Umständen die gleiche Kraft bewahren. Nur zwei Punkte darf man nicht vergessen: daß man stiller und träumerischer lebte, und daß unser jetziger Begriff der „Arbeit" unbekannt und unmöglich war. Heute ist die erwerbende Klasse die, von der die politische Gestaltung der Welt abhängt, damals lag das Schicksal der Staaten noch in den Händen des Adels. Adel und Arbeit heben einander auf. Der Arbeiter vermehrt die Güter, die er erworben hat, der Adel verzehrt die Einkünfte der Güter, welche ihm von seinen Vorfahren hinterlassen wurden. Durch Erbschaft erworbene Reichthümer gelten nichts in Amerika, der Werth des Mannes wird nach dem geschätzt, was er selbst gewonnen hat. Der Arbeiter, der höchste wie der niedrigste, setzt seine Person dem Geschäfte nach, das er betreibt; der Adel kennt nichts als seine Person und opfert alles den idealen Anforderungen seiner Standesehre. Der Adel entstand dadurch, daß ein höherstehendes Volk ein niedrigeres überwand und es zu dienen zwang. Waren in der Folge auch durch den Lauf der Jahrhunderte beide Völker zu einem geworden, so bestanden dennoch die Verpflichtungen weiter, durch welche eine Anzahl von Familien als eine höhere Kaste betrachtet werden, die das Recht hat, sich vom Lande ernähren zu lassen, die Kriege zu führen und die auswärtigen Beziehungen des Landes zu leiten, Kunst und Wissenschaft finden bei ihnen Schutz, Verständnis und Belohnung. Sie empfingen ihre Einkünfte nicht, um sie anzusammeln, sondern um sie wieder auszugeben. Das Gold, welches große Dichter, Maler, Bildhauer von ihnen annehmen, ist kein Almosen, die unterthänigen Worte, mit denen sie ihre Arbeiten überreichen, sind keine Erniedrigung. Die Ehre und nicht der Nutzen war die Richtschnur, nach welcher der Adel handelte, sein Geschäft war das Genießen, nicht das Erwerben, seine Aufgabe, nicht eine bestimmte Sache gründlich zu lernen und durch sie eine Existenz zu erringen, sondern alles kennen zu lernen und alle Kräfte des Körpers und der Seele gleichmäßig auszubilden. Das beste Brod kam auf seine Tafel,

die ersten Baumeister führten ihm Paläste auf, er selbst rührte keinen Pflug, kein Handwerkszeug, nur in seltenen Fällen eine Feder an. Alle arbeiteten für ihn und gaben das Geld obendrein, mit dem sie bezahlt wurden, ja sie waren trotzdem noch stolz auf diese wenigen, welche arbeitslos den Reichthum des Landes verzehrten. Solche Gesinnung finden wir heute nicht mehr. Allein es gibt doch merkwürdige Anzeichen, wie tief sie mit der menschlichen Natur zusammenhängt. In England, wo die Lehre von der Arbeit am längsten verbreitet war, wo alle Verhältnisse auf ihr beruhen, gilt dennoch der allein für einen ächten Gentleman, der von seinen Einkünften lebt und sich mit dem beschäftigen kann, wozu er Lust hat, und wer dort durch seiner Hände Arbeit das tägliche Brod gewinnt, zählt nicht zur guten Gesellschaft. Die ersten Künstler werden unter diesem Gesichtspunkte nur als Handwerker betrachtet.

Uns erscheint dies eine schreiende Ungerechtigkeit. Wir verdammen ebensosehr die Sklaverei der südlichen Staaten von Nordamerika. Auch dort hält sich die weiße Bevölkerung zu gut für die Beschäftigungen, welche den schwarzen zur Last fallen. Mag das nun einen Lauf nehmen, wohin es will: wo es nicht eine Klasse des Volkes gibt, die durch ihre Geburt allein schon die Vortheile empfängt, welche eine freiere, unbekümmerte Anschauung des Lebens möglich machen, da sind Kunst und Wissenschaft ausländische Pflanzen ohne Zweck und sogar ohne Berechtigung. Nur ein gewisses ruhevolles Behagen am Dasein macht die Seele empfänglich für den Reiz des Schönen, und nur der kann an der Darstellung des Großen und Erhabenen sich begeistern, der durch seine Erziehung es zu erkennen und zu schätzen befähigt wird. Ich will nicht sagen, daß es solche Menschen nicht mehr gibt, aber sie bilden heute nicht mehr eine sich fühlbar machende Gesellschaft, welche das große Wort führt, und der Adel hat nichts mehr zu thun mit ihnen als ein Stand, denn er besitzt keine Rechte mehr und hat keine Pflichten mehr zu erfüllen. Ich berühre diese Verhältnisse auch nicht, um darüber zu klagen, daß unserer Zeit, in der wir leben, die Ruhe für das Verständnis dichterischer Werke genommen sei, denn unsere Zeit ist trotz der Auflösung aller hergebrachten Bande eine große und zukunftreiche Epoche, über die

sich niemand zu beklagen hat, sondern ich möchte nur zeigen, wie die meisten Männercharaktere in Goethe's Dichtungen ihre Berechtigung haben, auch wenn sie unsern Begriffen nach ein unthätiges Leben führten. Werther hat keine Ahnung, daß man arbeiten müsse, Wilhelm Meister ist ein dilettantisirender Vagabund, Eduard in den Wahlverwandtschaften ein Rentier ohne feste Beschäftigung. Nur die Frauen haben in seinen Romanen einen Wirkungskreis, den sie thätig ausfüllen, die Männer führen ein drohnenhaftes Dasein und lassen andere für das Brod sorgen, das sie essen. Der philisterhafte Kaufmann, Wilhelm Meisters Vetter, ist unter so vielen Personen die einzige, die es sich mit dem Verdienste sauer werden läßt, und wird dafür denn auch als eine Art Vogelscheuche zur Warnung hingestellt. So sehr war die damalige Zeit noch von der Idee erfüllt, daß die ideale Thätigkeit im Menschen höher anzuschlagen sei als das erwerbende Handwerk. Eckermann äußerte gegen Goethe, der Tasso sei nicht leicht zu verstehen. „Ein junger Mann von guter Familie, erwiederte dieser, mit hinreichendem Geist und Zartsinn und genugsamer äußerer Bildung, wie sie aus dem Umgange der höheren und höchsten Stände hervorgeht, wird das Stück nicht schwer finden." Düntzer bemerkt hiegegen, es sei schon mehrmals mit Recht ausgesprochen worden, daß auf solche gelegentliche Aeußerungen Goethe's nicht viel zu geben sey. Aber der Dichter wollte mit diesen Worten gewiß nicht allen denen den Genuß seines Werkes abschneiden, deren Person nicht mit dem obigen Signalement übereinstimmte, sondern er explicirte nur, welcher Art das Publikum gewesen sei, für das er fünfzig Jahre früher das Stück dichtete und in dessen Umgang er den Stoff dazu eingesogen hatte.

Goethe lebte an einem Hofe inmitten der guten Gesellschaft, machte da seine Erfahrungen und producirte da seine Gedichte. Man hat behauptet, es wäre besser für ihn gewesen, wenn er niemals in diese beengenden Kreise eingetreten. Welcher Art aber waren die, aus denen er ausschied? Der Trieb, der ihn nach Weimar führte, war ein so natürlicher. Sollte er in Frankfurt Advokat bleiben und allmählig eine höhere Stellung in der städtischen Verwaltung erreichen? Er fühlte, daß dort sein Platz nicht war. Er wollte leben; das einzige Mittel, nicht zu ver-

kommen, war, daß er einer Umgebung entrann, deren Gesinnung für ihn bald eine erstickende Fessel geworden wäre.

So schloß er sich dem Herzoge an und ward aus dem Bürger einer freien Stadt der Diener eines Fürsten, dessen Land von unbedeutendem Umfange ist. Aber die Luft war freier da oben. Michelangelo, der störrigste Republikaner, verkehrte mit dem hohen Adel seiner Zeit, Corneille, eben so unabhängig in der Gesinnung, diente dem Cardinal Richelieu — er sagt, le cardinal mon maître — Beethoven ging denselben Weg, und Schiller, der auf seine Räuber das Motto gegen die Tyrannen gesetzt hatte, bittet den Herzog von Meiningen um den Hofrathstitel und wird wie Goethe endlich durch seine Erhebung in den Adelstand auch theoretisch in die Gesellschaft aufgenommen, welcher er faktisch längst angehörte, ohne darum aufzuhören, der Dichter des Volkes zu sein.

Für Goethe waren alle Verhältnisse, in die er hinein kam, nur Kleider, die ihm allmählig zu eng wurden, weil er sie verwuchs, bis er sich gezwungen sah, sie abzustreifen, oder abzureißen, wenn er zu lange damit gesäumt hatte. Zuerst Leipzig, dann Straßburg, dann Frankfurt, dann Weimar — jeder neue Ort schien gegen den, den er verließ, eine Welt an Weite und dennoch bald zu enge für seinen Geist, der darüber hinausstrebte. Welch ein Spielraum in Leipzig, als er das dumpfe stille Frankfurt zuerst mit der Universität vertauschte! Dann aber, als er in Straßburg an Leipzig zurück denkt, wie sehr dünkt er sich jetzt erst im frischen, freien Gewässer! Auch da gibt es bald nichts mehr, das ihm nicht zur Schranke geworden wäre: Frankfurt, Wetzlar, Gießen, und neben diesen alle die Orte, wohin sich seine Freude zerstreuen, bilden einen neuen Wirkungskreis. Aber auch was ihm so geboten wird, hat er in kurzem ausgelebt und läßt sich vom Schicksal nach Weimar leiten. Er kommt dahin wie in ein fremdes Land. Unter ihm liegen die alten bürgerlichen Verhältnisse. Er tritt ein in die höhere Gesellschaft; endlich aber ist auch dies Leben kein Reiz mehr für seine Kräfte und er blickt wieder über den Rand seines Daseins nach einem ferneren Horizonte. Er reißt sich los und flieht nach Italien.

Nach zwei Jahren kehrt er zurück. Er ist ein Mann von

vierzig Jahren, der, ruhig geworden, die Jagd auf Enttäuschungen aufgegeben hat. Sein Ehrgeiz ist befriedigt, seine Leidenschaften gehorchen ihm. So tritt er wieder in das alte Geleise. Er war allein und wollte allein sein, er brauchte keinen andern mehr an seiner Seite, um sich selbst zu fühlen. Schon seine Briefe aus Italien sind in dem Tone der Resignation geschrieben, der er sich, nach Deutschland zurückgekommen, völlig ergab. Für das Volk im großen und ganzen war Goethe stets nur der Dichter des Werther und des Götz gewesen, das übrige wurde mit in den Kauf genommen. Iphigenie, Egmont und Tasso waren nicht im Stande, stürmisch seinen Ruhm zu vermehren. Iphigenie, die er in Rom den deutschen Künstlern vorlas, hatte keinen Effekt gemacht, sie hatten etwas ganz anderes erwartet, so ein Stück wie den Götz. Egmont ward von den deutschen Freunden mit kritischen Augen betrachtet, Schiller recensirte das Stück mit gereizter Kälte. Die Zeiten, wo man über Werther geweint hatte, waren vorüber, die Jugend verschlang die Räuber, man verlangte Politik und keine tiefgefühlten Familienscenen. Goethe, als er in Deutschland wieder erschien, war ein doppelter Fremdling geworden. Er fand kein Publikum mehr außer Weimar, und konnte nicht mehr allein für seine weimaraner Freunde dichten. Obendrein war die französische Revolution im losbrechen; mit stoischem Gleichmuthe gerüstet zog er sich zurück und sah die Dinge kommen, welche sich von Frankreich her heranbrängten.

Während Goethe noch in Italien festsaß, war Schiller nach Weimar berufen worden. Man hatte ihm den Titel eines herzoglichen Rathes gegeben, seinen Unterhalt aber mußte er sich selbst gewinnen. Gerade als Goethe wieder eintraf, wirkten die bedrängten Umstände, in welche Schiller durch Geldmangel versetzt wurde, peinlich auf seine Stimmung ein. Er zweifelte an seinem Beruf zur Poesie, wollte alle Gedanken an das Drama und Theater abschütteln und ein geschichtliches Werk schreiben, nur damit er zu leben hätte. Er war beinahe dreißig Jahre alt, er sehnte sich noch nach dem ersten Herzen, von dem er sagen könnte, daß es ihm ganz angehörte. „Immer bin ich wie ein isolirter, fremder Mensch in der Natur umhergeirrt," schreibt er in jenen Tagen an Körner, „und habe nichts als Eigenthum besessen. Alle Wesen, die ich

an mich fesselte, haben etwas gehabt, das ihnen theurer war als ich, und damit kann sich mein Herz nicht behelfen. Ich sehne mich nach einer bürgerlichen, häuslichen Existenz, und das ist das einzige, was ich noch hoffe. Ich führe eine elende Existenz; elend durch den innern Zustand meines Wesens. Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mir gehört, das ich glücklich machen kann, an dessen Dasein sich mein eignes erfrischen kann; du weißt, wie verwüstet mein Gemüth, wie verfinstert mein Kopf ist." Und bei solchen Gedanken nicht allein die Sehnsucht, sondern zugleich die trostlose Aussicht, diese Frau vielleicht nicht einmal besitzen zu dürfen, wenn er sie fände; nicht etwa, weil sie einen andern liebte, an einen andern verheirathet wäre — dies war Goethe's Schicksal — sondern deshalb, weil er sie nicht hätte ernähren können.

Nun war Goethe endlich wieder da. Am 20. August 1788 schreibt Schiller an Körner: „Goethe habe ich noch nicht gesehen, aber Grüße sind unter uns gewechselt worden. Er hätte mich besucht, wenn er gewußt hätte, daß ich so nahe am Wege wohnte, als er nach Weimar reiste. Wir waren einander auf eine Stunde nahe. Er soll gar keine Geschäfte treiben." So berichtet er aus Rudolstadt. Er wußte noch nicht, weßhalb Goethe an ihm vorübergefahren war, ohne ihn aufzusuchen. Drei Wochen darauf begegneten sie sich zum erstenmal.

„Endlich kann ich dir von Goethe erzählen," heißt es wieder in einem Brief an Körner, „worauf du, wie ich weiß, sehr begierig warst. Ich habe vergangenen Montag beinahe ganz in seiner Gesellschaft zugebracht, wo er uns mit der Herder, Frau von Stein und der Frau von S., der, die du im Bade gesehen hast, besuchte. Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht hatte. Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so; sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen an seinem Blicke. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel wohlwollendes und gutes. Er ist brünett und schien mir älter auszusehen, als er meiner Berechnung nach sein kann. Seine Stimme ist überaus angenehm, seine Erzählung fließend, und

wenn er bei gutem Humor ist, welches diesmal so ziemlich der Fall war, spricht er gern und mit Interesse. Unsere Bekanntschaft war bald gemacht und ohne den mindesten Zwang; freilich war die Gesellschaft zu groß und Alles auf seinen Umgang zu eifersüchtig, als daß ich viel allein mit ihm hätte sein oder etwas anders als allgemeine Dinge mit ihm sprechen können. Er spricht gern und mit leidenschaftlicher Erinnerung von Italien; aber was er mir davon erzählt hat, gab mir die treffendste und gegenwärtigste Vorstellung von diesem Lande und diesen Menschen."

Wie stimmt zu dieser ganzen Beschreibung eigentlich der Anfang des Briefes: er sei heruntergestimmt in Betreff Goethe's? Eben weil es ein Widerspruch ist, erklärt er etwas, das Schiller nicht offener ausspricht. Er hatte von Goethe's Seite ein Entgegenkommen erwartet, das seiner Ungeduld entsprach und seine Verlassenheit bereicherte. Statt dessen war er nur das nicht einmal bevorzugte Mitglied einer Gesellschaft gewesen, deren Hauptperson der große Dichter war, dieser Liebling des Glücks, der ihn an äußern Gütern und an Talent so weit überragte. Goethe hatte ihn mit Höflichkeit behandelt, Schiller einen Menschen erwartet, der wenigstens offen und rückhaltslos das eigene Wesen dem seinigen entgegenstellte.

Und dabei blieb es. Sie lebten in e i n e r Stadt zusammen. Immer drückender ward die Nähe des Mannes für den armen, einsamen Schiller, der statt zu gewinnen, verloren hatte. „Mit Goethe messe ich mich nicht," schreibt er sechs Monate später*) an Körner; „er hat weit mehr Genie als ich und dabei weit mehr Reichthum an Kenntnissen, an sicherer Sinnlichkeit, und zu allem diesen einen durch Kunstkenntnisse aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn, was mir in einem Grade, der ganz und gar bis zur Unwissenheit geht, mangelt. Hätte ich nicht einige andere Talente, und hätte ich nicht so viel Feinheit gehabt, diese Talente und Fertigkeiten in das Gebiet des Dramas herüberzuziehen**), so würde ich in diesem Fache gar nicht neben ihm sichtbar geworden sein. Aber ich habe mir eigentlich ein eigenes

*) 25. Februar 1789.

**) Diese Selbstkritik Schillers halte ich für ungemein wichtig.

Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellenz darin gibt, eben weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühle ich die Superiorität, die er und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken — — mein nächstes Stück muß meinen dramatischen Beruf entscheiden."

In einem vier Wochen später geschriebenen Briefe spricht er offener und schärfer. „Ich will mich gern von dir kennen lassen, wie ich bin. Dieser Mensch, dieser Goethe, ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksal getragen*), und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen! Einholen läßt sich alles verlorene für mich nun nicht mehr — — nach dem dreißigsten bildet man sich nicht mehr um — — aber ich habe noch guten Muth und glaube an eine glückliche Revolution für die Zukunft."

Auch gegen Karoline von Wolzogen spricht er sich über Goethe aus: sein Charakter gefalle ihm nicht; er wolle ihr ein Wort im Vertrauen sagen. Er könne sich freilich übereilen, weil er ihn so selten sähe, aber Goethe sei niemals gegen einen Menschen zur Ergießung gekommen. Alle wisse er durch Bewunderung oder Dankbarkeit an sich zu fesseln, niemals habe er einem Menschen sich hingegeben; er sei ein Mensch, dessen Glück im höchsten Egoismus bestände.

Sie wenig kannte er Goethe; wie sehr aber verzeihen wir ihm doch dieses Urtheil! Er konnte nicht wissen, daß Goethe's Benehmen ein naturgemäßes Produkt seiner ganzen Entwicklung war und sein mußte. Wir wissen es besser jetzt; wir kennen die Feuerströme, aus deren Schlacken er in tausend Schmerzen eine Mauer um sein Herz gezogen hatte. Aber Schiller, abgestoßen von ihm und angezogen zugleich unendlich, schwankend in sich und ungewiß allem gegenüber, was ihn umgab, gequält von einer unablässigen Reihe der elendesten Sorgen, verlor die Freiheit, Goethe's Seele damals zu begreifen, während das achtzehnjährige

*) Wie schön gesagt!

Mädchen, Karolinens Schwester, die später seine Frau ward und der in jener Zeit seine Briefe gleichfalls galten, auf seine harten Worte die schöne Antwort schrieb, die für sie selbst in unsern Augen das schönste Zeugniß ablegt. „Sie haben," schreibt sie, „ein Urtheil über Goethe gefällt, das mir einiges klar macht in seinem Charakter, was ich sonst nicht zusammen vereinen konnte: daß er sich ein Ideal des Egoismus gebildet hat und daher sich an nichts mehr recht zu seinem eigenen Glücke anschließen kann. Er kann den Menschen viel für sich selbst geben, aber andere ihm nichts; dies habe ich schon oft bemerkt. Er kommt sich daher oft zu einsam vor, weil er sich zu groß fühlt, und ich glaube dies kann ihm trübe Augenblicke machen, deren er viele hat. Ich möchte wissen, ob er so fortleben wollte in Weimar? Es war letzt die Rede hier, er würde die Aufsicht über des Prinzen Erziehung haben. Hielte ihn so etwas nicht dort, ich kehrte lieber nach dem schönen Italien zurück. Und hätte auch Recht." — Indem sie Schiller's Urtheil beistimmend zu wiederholen scheint, redet sie von Goethe's Größe und macht es gerechter. Schiller antwortet indirekt darauf in einem späteren Briefe an Caroline. „Was Sie von Goethe schreiben, mag allerdings wahr sein —, aber was folgt daraus? Wenn ich auf einer wüsten Insel oder einem Schiffe mit ihm allein wäre, so würde ich allerdings weder Zeit noch Mühe scheuen, diesen verworrenen Knäuel seines Charakters aufzulösen. Aber da ich nicht an dieses einzige Wesen gebunden bin, da jeder in der Welt, wie Hamlet sagt, seine Geschäfte hat, so habe ich auch die meinigen; und man hat wahrlich zu wenig baares Leben, um Zeit und Mühe daran zu wenden, Menschen zu entziffern, die schwer zu entziffern sind. Ist er ein so ganz liebenswürdiges Wesen, so werde es ich einmal in jener Welt erfahren, wo wir alle Engel sind."

„Im Ernst, ich habe zu viel Trägheit und zu viel Stolz, einem Menschen abzuwarten, bis er sich mir entwickelt hat. Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen, diese ist: gebrauche deine Kräfte. Wenn jeder mit seiner ganzen Kraft wirkt, so kann er dem andern nicht verborgen bleiben. Dies ist mein Plan. Wenn einmal meine Lage so ist, daß ich alle meine Kräfte wirken lassen kann, so wird er und andere mich kennen lernen,

wie ich seinen Geist jetzt kenne. Erwarten Sie nicht zuviel ergießendes und herzliches von Menschen, die von allem, was sich ihnen nähert, in Bewundrung und Anbetung gewiegt werden. Es ist nichts zerbrechlicher im Menschen als ihre Bescheidenheit und ihr Wohlwollen; wenn so viel Hände an dies zerbrechliche und zarte Ding tappen, was Wunder, wenn es zu Schanden geht! Wenn mich je das Unglück oder Glück träfe, sehr berühmt zu werden (und das ist insofern heute wohl möglich, als man es jetzt wohl werden kann und wird, ohne es zu verdienen,) wenn mir dieses je passirt, so seien Sie mit Ihrer Freundschaft gegen mich vorsichtiger. Lesen Sie alsdann meine Schriften, und lassen den Menschen übrigens laufen.

Dies war ein Abschluß. Die Frauen gaben es auf eine Annäherung herbeizuführen. Den tiefsten Grund seines Unmuthes aber hatte Schiller gegen Körner allein ausgesprochen. Nicht das Gefühl, mit geringerem Talente begabt zu sein, nicht der Neid auf Goethe's Ruhm, sondern das Bewußtsein quälte ihn, daß Goethe durch Kenntnisse und Bildung, durch Dinge also, welche man der äußerlichen Welt verdankt, die auch er hätte besitzen können, wenn das Schicksal gewollt hätte, Vortheile vor ihm besaß, die es nun zu spät war, nachträglich zu erwerben. Schiller sah sich mit all seinen Kräften machtlos, weil er nicht vollkommene Macht besaß, sie anzuwenden. Goethe war ein ausgebildeter Feldherr, der seine Schule durchgemacht hatte. Kein Terrain bot ihm Schwierigkeiten, jede Waffengattung wußte er anzuwenden, keinen Augenblick zu früh, keinen zu spät; er kannte mit geübtem Blicke den Punkt, wo er treffen mußte, er wog mit kundigem Geiste die Geschosse, deren er bedurfte, wandte sie an und siegte, alles so ruhig, und anscheinend leidenschaftslos, so sicher, während Schiller zitternd vor Begeisterung dastand, mitten unter den Schaaren, die er führen wollte, und statt eines überdachten Angriffs blindlings in das Gefecht ging, auf seine Tapferkeit und seine gute Sache vertrauend einzig. Und jetzt, sagte er sich, ist es zu spät. Goethe hat es gelernt, als er jung war. So jung bin ich noch, und dennoch schon zu alt, um es einzuholen. Aber, und dieß war das bitterste, selbst wenn es noch Zeit wäre, ich dürfte nicht daran denken, denn ich muß arbeiten für das

tägliche Brod, ich habe keine Zeit mehr, die mir selber gehörte. Das ist der Punkt, wo man sagen kann, Deutschland hat einen seiner größten Männer im Stich gelassen.

So verflossen fünf ganze Jahre. Anfangs lebten sie in Weimar zusammen. Sie wußten kaum von einander. Schiller zog nach Jena und heirathete. Goethe sah ihn gelegentlich, sie statteten sich Besuche der Höflichkeit ab, aber es trug keine Früchte. „Ich möchte nicht gern über Dinge, die mich nahe angehen, mit ihm streiten; es fehlt ihm die herzliche Art, sich zu irgend etwas zu bekennen," schreibt Schiller an seinen Freund. Goethe war viel auf Reisen. Oft glaubte man, er würde nie nach Weimar zurückkommen. Erschien er dann wieder, so bewegte er sich in einer ganz andern Gesellschaft, als in der, mit welcher Schiller im Zusammenhang stand. Es sah aus, als sollte es so bleiben für immer. Die Kluft, welche ihre verschiedene Art zu denken zwischen ihnen zog, ward verbreitert durch die äußern Verhältnisse, welche das gegenseitige Ausweichen begünstigten. Goethe, Staatsminister, geadelt, mit dem Herzoge auf dem vertrautesten Fuße lebend; Schiller ein armer Professor in Jena, kämpfend gegen Geldmangel und Kränklichkeit, und durch eine sich mehrende Familie auf dem Flecke festgenagelt, wo er endlich Ruhe gefunden. Goethe hatte die Welt gesehen von frühauf, unbefangen, die Taschen voll Geld; durfte jedem den Rücken kehren, der ihm mißbehagte, pflückte die Kirschen am Wege, wenn es ihn gelüstete, fuhr, ritt, ging zu Fuße, wie es ihm einfiel, und seine Leiden hatten nichts zu schaffen mit der Noth um die Bedürfnisse des gewöhnlichen Lebens. Schiller dagegen, von den ersten Schritten an durch enge Mittel gehemmt, leidet unter der Härte eines Fürsten, aus dessen Gewalt er entflieht, um wie ein vogelfreier Mensch vom guten Willen derer zu leben, denen er zufällig begegnet. Er kannte Deutschland kaum, geschweige denn Italien; er hatte, wo Goethe die Kenntnisse behaglich einschlürfte, zusammenrauben müssen, was er wußte und besaß; er hatte nie Freunde gehabt, denn Körner war ein schwacher Behelf, nie Frauen kennen gelernt, wie Goethe sie kennen lernte; und trotz dieser niederzwängenden Verhältnisse von Anfang an, die hohe hoffende Seele, die erhaben über das Gemeine dahin ging, weil sie das Gemeine nicht kannte. Das wenigstens hatte er nun er=

reicht, eine ruhige Häuslichkeit in Jena. Er athmete auf und arbeitete im stillen an der Vollendung alter Pläne. Aber während Goethe gesund und frisch wie ein Jüngling die Strapazen in Frankreich mitdurchmachte, wurde Schiller zu Hause von Krankheit oder Unwohlsein oft um seine besten Stunden bestohlen.

Goethe kam dann auf die Dauer nach Weimar zurück. Alle alten Verhältnisse hatte er abgebrochen, Christiane Vulpius in's Haus genommen und sich ganz in seine eigenen Gedanken vertieft. Seine Staatsgeschäfte waren ihm abgenommen, dagegen leitete er das neu begründete stehende Theater in Weimar, trieb Optik, Anatomie, Botanik und dichtete im verborgenen. Schiller liest in Jena seine Collegien, schreibt Recensionen und historische Arbeiten für Almanachs und Journale, übersetzt euripideische Stücke aus dem Französischen und dichtet hie und da einige Verse. Beider Männer sichtbare poetische Thätigkeit scheint zu ruhen. Die Ideen, welche später blühend hervorbrechen, schlummern im Keime und melden sich erst leise. Da endlich traf der Moment ein, wo sie anders als bisher mit einander bekannt wurden, und aus der Vereinigung ihrer Kräfte entfaltet sich eine neue Welt. Beide sind plötzlich wieder Dichter; nichts als das; alles andere ist Nebensache. Beide stehen sie auf gleicher Höhe. Einer ermuthigt den andern; es ist, als hätte jeder plötzlich gefunden, was er lange entbehrte und ersehnte, und indem sie sich gegenseitig auszubeuten beginnen, schaffen sie die Schätze zu Tage, von deren Entstehung wir in ihren Briefen lesen.

Die nun eintretende Produktivität erklärt das Schweigen der vorhergehenden Jahre. Sie hatten jeder für sich poetisch nichts mehr zu thun gefunden. Goethe hatte alle die lastenden Schulden gegen sich abgetragen: die begonnenen Arbeiten waren meist beendet und seine Werke in einer Gesammtausgabe sinnlich gleichsam vor seinen Augen abgeschlossen. Das unfertige lag noch zu formlos da, die Vollendung zu weit in der Zukunft, um dringend zur Thätigkeit aufzufordern. Er hatte eine Pause gemacht und sich umgesehen: niemand schien ihn zu vermissen, niemand verlangte Anstrengungen von ihm oder regte leidenschaftlich seine Seele auf, daß sie sich hätte aussprechen müssen. Die geselligen Lieder, welche er von 1788 bis 1794 dichtete, die Prologe, die Epiloge, die Ein=

lagen in Opern und dergleichen waren leichte Arbeit, die er nach augenblicklicher Laune anfertigte. Das tiefere hielt er zurück: die römischen Elegien und den Wilhelm Meister. Er stand da wie ein gereifter vornehmer Staatsmann, der in seiner Jugend berühmte Dichtungen geschrieben hat und nun noch zuweilen auf liebenswürdige Art seiner näheren Umgebung Freude macht mit seinem Talente. — Schiller war in derselben Lage, auch ihm fehlte der äußere Anlaß, er war der jugendlichen Leidenschaft entwachsen, aus der seine lyrischen Gedichte hervorgingen, und der politischen Begeisterung, aus deren tyrannenfeindlichem Drange er die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko und Don Karlos geschrieben. Eine bestimmte Stellung legte ihm feste Pflichten auf. Ehrgeiz endlich vermochte weder Schiller noch Goethe zu literarischer Produktion aufzustacheln. Sie fühlten sich zu hoch stehend den andern deutschen Schriftstellern gegenüber: Goethe im vornehmen Sicherheitsgefühl der unbekümmerten Superiorität, Schiller im Vergleiche zu dem einzigen Goethe freilich im Bewußtsein beschränkterer Kräfte, unter all den andern aber so weit hervorragend, daß er keinen zweiten Nebenbuhler zu fürchten hatte. Denn er und Goethe allein hatten damals in Deutschland das Recht, mit ihrer Dichtung der Wahrheit in's Gesicht sehen dürfen.

Es ist etwas ungeheures, eine Sache, der man sich hingegeben hat, so zu treiben, daß man nicht zu erschrecken hat, wenn man sie mit den höchsten Anforderungen betrachtet. Faßt man bei so vielen ausgezeichneten Künstlern ihre Leistungen ganz in der Tiefe, so entsteht plötzlich ein Zwiespalt — die Frage: warum ist das Werk eigentlich vorhanden? was will es? was nützt es? für welche Idee tritt es in die Schranken? Wer vor dieser innersten Frage zurückschreckt, ist ein unglücklicher Mensch, und wenn er es noch so weit gebracht hätte. Ein Maler, welcher nicht durch ein leidenschaftliches Entzücken an seinen eigenen Arbeiten gedrängt wird, sie zu vollenden, und zugleich ewig zurückgehalten wird, sie für vollendet zu erachten, ist nicht glücklich in seiner Kunst. So auch ein Schriftsteller nicht, dem seine Arbeiten nicht an's Herz gewachsen sind, den der Rhythmus der Sprache nicht entzückt, in der er redet. Wie zärtlich trug Goethe seine Iphigenie, seinen Tasso mit sich herum! Jahrelang ließ er sie nicht

los, er nahm sie zurück und arbeitete neu an ihnen, er ermüdete nicht, sie sollten alles besitzen, was er ihnen immer mit auf den Weg geben konnte. „Niemand weiß, was ich in den Tasso, in den Egmont hineingearbeitet habe," schreibt er aus Italien. Jahrelang hielt er seine Gedichte eingeschlossen, nur weil er sie zu sehr liebte. Diese Sorgfalt, Schillers mühevolles Bedenken seiner dramatischen Pläne, ihr unablässiges Prüfen und Ausarbeiten wird heute kaum verstanden. Man meint alles sei von Anfang an bestimmt und fertig gewesen. Diese Werke, die so ganz und völlig dastehen, können unmöglich die Frucht langjährigen Bedenkens, Umänderns, ja theilweise kalter Berechnung sein. Es erschiene als ein Mangel, wenn auch nur der geringste Theil ihrer Schönheit, was die Entstehung sowohl als was den Zweck betrifft, irdischen Ursprungs wäre. Nur die reinste Begeisterung des Dichters kann die Quelle seiner Schöpfung sein, mag er selbst dagegen sagen, was er Lust hat.

Man streitet dem Dichter jede Mühe und Arbeit ab. Wo sie zu sichtbar werden, sagt man, es wäre viel gerathener gewesen, sich überhaupt nicht damit abzuquälen; man meint, Personen, Verse, Bau des Dramas und die erste Idee dazu seien, unabhängig von der Person des Mannes, längst und von Ewigkeit an vorhanden gewesen und nur durch einen Menschen zufällig in's Reich der Erscheinungen gebracht, wie eine Frau, deren Sohn ein Heiliger ward, nur das beliebige, zufällige Werkzeug ist, durch welches er auf die Welt gesetzt wurde.

Solchen Meinungen liegt etwas zu Grunde, das sie in die höchste Ehre verwandelt. Glücklich der Künstler, dessen Werke man so betrachtet! Er empfängt den Beweis, daß seine Schöpfungen lebendig wurden. Die Menschen, im Gefühl ihrer eigenen Schwäche, halten es für unmöglich, daß einer ihres Gleichen die Arbeit thun könne, die nur Gott allein vermöchte: neue Gestalten zu schaffen. Wäre es denkbar, daß Iphigenie, Tasso, Faust jemals von der willkürlichen Laune Goethe's abhängig waren, ob sie leben sollten oder nicht? Begreift man es, daß Goethe's eigenes Leben so stark und gewaltig war, um aller jener Gestalten Leben von dem seinen abzusplittern, wie die Planeten Splitter sind, die von der Sonne abflogen und sie umkreisen? Erwägen

wir nach dieser Richtung hin Goethe's und Shakespeare's Persönlichkeit, so stehen sie wie Götter vor uns, welche Menschen formten und ihnen Athem einbliesen, daß sie dastehen, als hätte die Natur sie hervorgebracht, nicht aber die endliche Vernunft eines sterblichen Menschen. Man fasse die deutschen Dichter zusammen und stelle sie neben Schiller und Goethe: es findet sich kein Prometheus unter ihnen. Sie lassen Gestalten auftreten, aber diese stehen nicht fest auf ihren Beinen, sondern haben, wie Träume, verschwimmende Umrisse und man faßt in die leere Luft nach ihnen.

Die Leute wissen nicht, wie das zuging. Erst sehen sie den rohen, todten Stein — dann die lebendige Statue, und es ist doch derselbe Marmor. Sie meinen, die Statue müsse doch von Anfang an darin gesteckt haben, dem Künstler sei nur durch eine zufällige Offenbarung der Zauber mitgetheilt worden, wie man das unnöthige hinwegnehmen müsse, damit das Nöthige zurück bleibe. Am Ende aber ist es doch der Stein, den sie bewundern, und nicht die Hand, welche ihn bearbeitete.

Hier bleiben wir nicht stehen. Dem freieren Blicke ist jede Schöpfung eines Künstlers nur das Symbol seiner Seele, ein Theil seines Lebens. Ihn selbst verlangen wir in seinen Werken. Wer Goethe wahrhaft empfindet, der könnte alle die von ihm geschaffenen Personen entbehren um ihn her; sie fliegen wieder zu ihm zurück und sind Theile seiner Person. Nur dem blöderen Auge lösen sie sich ab und stehen allein da. Es braucht nicht ein jeder so zu denken, aber wer so zu denken befähigt ward, ist im Vortheil, scheint mir. Und vielleicht sind wir Deutschen allein befähigt, so den Geist eines Werkes, der über dem Stoffe schwebt, erkennend zu genießen. —

Im Jahre 1795 unternahm Schiller die Herausgabe der Horen. Mit dem förmlich gehaltenen, aber freimüthigen Briefe, worin er Goethe zur Mitarbeiterschaft daran auffordert, beginnt der Briefwechsel der beiden Dichters. Am 13. Juni schrieb er, am 24. antwortete Goethe, kurz, gemessen, aber zusagend. Beides sind Geschäftsbriefe, aber während Schiller durch die Fassung jedes Satzes und durch die Wahl der Ausdrücke geflissentlich zu betonen scheint, wie sehr er sich in der Entfernung bewußt sei, welche von ihm zu Goethe sich erstreckte, so finden wir in Goethe's Zei=

len nichts irgendwie absichtliches, sondern die vollkommenste Behaglichkeit.

Schiller war Ende Mai 95 von einer Reise nach Schwaben, wo er Frau und Kind in seiner Familie gezeigt hatte, vergnügt und frisch zurückgekehrt. Er hatte Cotta's Bekanntschaft gemacht und mit diesem den Plan zur Herausgabe der Horen vorbereitet. In einem Briefe an Körner vom 12. Juni finden wir die Namen derer, von welchen er Unterstützung hoffte: darunter Fichte, Humboldt, Goethe, Kant, Garve, Engel, Jakobi, Gotter, Herder, Klopstock, Voß, Baggesen, Thümmel, Lichtenberg, Matthisson, Salis und andere. Sechs Louisd'or Honorar für den Bogen wurden zugesichert. Die Bogen waren klein und das Geld damals theuer. Man rechnete also auf ungemeinen Absatz. Der jedesmalige siebte Bogen ward den Autoren der Aufmunterung wegen doppelt bezahlt. Er als Redakteur erhielt außer dem Honorar eine bestimmte Summe für seine Mühe.

Goethe, nachdem er seine Mitwirkung zugesagt, kam nun selber nach Jena. In der Nacht vom 24. zum 25. Juni fand das Gespräch zwischen ihm und Schiller statt, durch welches endlich das Eis gebrochen ward. Goethe erzählt den Vorgang in seinen Jahresberichten. Ehe er auf Schiller zu sprechen kommt, geht er den damaligen Personalbestand seiner Freunde und Genossen im Reiche der Literatur durch, und wir sehen, daß er fast allen entfremdet ist. Schillers Einladung war ihm deshalb erwünscht und seine freundliche Bereitwilligkeit keineswegs die bloße Frucht seiner Bereitwilligkeit, andern dienstbar zu sein. Wäre er nicht so gar verlassen gewesen, wer weiß, ob er auch diesmal nicht der eingewurzelten Abneigung nachgegeben hätte, die so viele Jahre an ihm festgehalten hatte. Es war wie ein Zwang des Schicksals, daß die großen Männer sich vereinigten. Es hing wirklich an einem Haar, ob sie sich finden oder auf immer verlieren sollten, denn Goethe war im Begriff nach Italien zurückzugehn, wo ihn dann vielleicht nichts wieder losgemacht hätte; und nur der entgegengesetzte Zug nach den Naturwissenschaften, die ihn aufforderten, sich ganz ihrem Studium hinzugeben, hielt ihn mit abmahnender Stimme vor dem entscheidenden Schritte zurück.

„In diesem Drange des Widerstreits,“ schreibt er in seinen Annalen, „übertraf alle meine Wünsche und Hoffnungen das auf einmal sich entwickelnde Verhältnis zu Schiller, das ich zu den höchsten zählen kann, die mir das Glück in späteren Jahren bereitete. Und zwar hatte ich dieses günstige Ereigniß meinen Bemühungen um die Metamorphose der Pflanzer zu verdanken, wodurch ein Umstand herbeigeführt wurde, der die Mißverhältnisse beseitigte, die mich lange Zeit von ihm entfernt hielten.“

„Nach meiner Rückkunft aus Italien, wo ich mich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbekümmert was während der Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich ältere und neuere Dichterwerke in großem Ansehen, von ausgebreiteter Wirkung, leider solche, die mich äußerst anwiderten; ich nenne nur Heinse's Ardinghello und Schiller's Räuber. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles nnd unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen, hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte.“

„Beiden Männern von Talent verargte ich nicht, was sie unternommen und geleistet, denn der Mensch kann sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen, er versucht es erst unbewußt, ungebildet, dann auf jeder Stufe der Bildung immer bewußter; daher denn so viel treffliches und albernes sich über die Welt verbreitet, und Verwirrung aus Verwirrung sich entwickelt.“

„Das Rumoren aber, das dadurch im Vaterland erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame gezollt ward, erschreckte mich, denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen, die Gegenstände, zu welchen, die Art und Weise, wie ich mich gebildet hatte, schien mir beseitigt und gelähmt. Und was mich am meisten schmerzte, alle mit mir verbundenen Freunde schienen mir gleichfalls gefährdet; ich war sehr betroffen. Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre,

denn wo war eine Aussicht, jene Produktionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten? Man denke sich meinen Zustand! Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren, und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt."

Goethe's Selbstbekenntnis bildet hier einen Gegensatz zu dem, was Schiller über seinen Zustand an Körner schrieb. Ein wunderbar in der Menschheit verborgenes dynamisches Gesetz verlangte, daß die beiden Männer sich gegenseitig einen unerträglichen Zwang auflegten. Es war nothwendig, daß sie einen solchen Einfluß auf einander ausübten. Jeder fühlte die Kraft des andern und wehrte sich. Goethe, dem noch niemals der Erfolg eines Dichters neben ihm Sorge gemacht hatte, sah sich mit einemmal einem Menschen gegenüber, den er nicht bewältigen konnte, dessen Thätigkeit so bedeutend war, daß sie ihn hemmte und beängstigte. Schiller, der nicht ahnte, was es sein könnte, empfand seinerseits wieder die drückende Last nur von Goethe's Dasein. Hören wir, wie dieser weiter berichtet.

„Moritz, der aus Italien gleichfalls zurückkam und eine Zeit lang bei mir verweilte, bestärkte sich mit mir leidenschaftlich in diesen Gesinnungen; ich vermied Schillern, der, sich in Weimar aufhaltend, in meiner Nachbarschaft wohnte. Die Erscheinung des Don Karlos war nicht geeignet, mich ihm näher zu führen, alle Personen, die ihm und mir gleich nahe standen, lehnte ich ab, und so lebten wir eine Zeit lang neben einander fort."

„Sein Aufsatz über Anmuth und Würde war eben so wenig ein Mittel mich zu versöhnen. Die Kantische Philosophie, welche das Subjekt so hoch erhebt, indem sie es einzuengen scheint, hatte er mit Freuden in sich aufgenommen; sie entwickelte das außerordentliche, was die Natur in sein Wesen gelegt, und er, im höchsten Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, war undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte. Anstatt sie als selbstständig, lebendig vom tiefsten bis zum höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen Natürlichkeiten. Gewisse harte Stellen sogar konnte ich direkt auf mich deuten, sie zeigten mein Glaubensbekenntnis in einem falschen Lichte; dabei fühlte

ich, es sei noch schlimmer, wenn es ohne Beziehung auf mich gesagt worden; denn die ungeheure Kluft zwischen unsern Denkweisen klaffte nur desto entschiedener."

„An keine Vereinigung war zu denken. Selbst das milde Zureden eines Dalberg, der Schillern nach Würden zu ehren verstand, blieb fruchtlos, ja meine Gründe, die ich jeder Vereinigung entgegen setzte, waren schwer zu widerlegen. Niemand konnte läugnen, daß zwischen zwei Geistesantipoden mehr als ein Erddiameter die Scheidung mache, da sie denn beiderseits als Pole gelten mögen, aber eben deswegen in Eins nicht zusammenfallen können. Daß aber doch ein Bezug unter ihnen stattfinde, erhellt aus folgendem."

„Schiller zog nach Jena, wo ich ihn ebenfalls nicht sah. Zu gleicher Zeit hatte Batsch durch unglaubliche Regsamkeit eine naturforschende Gesellschaft in Thätigkeit gesetzt, auf schöne Sammlungen, auf bedeutenden Apparat gegründet. Ihren periodischen Sitzungen wohnte ich gewöhnlich bei; einstmals fand ich Schillern daselbst, wir gingen zufällig beide zugleich heraus, ein Gespräch knüpfte sich an, er schien an dem vorgetragenen theilzunehmen, bemerkte aber sehr verständig und einsichtig und mir sehr willkommen, wie eine so zerstückelte Art, die Natur zu behandeln, den Laien, der sich gern darauf einließe, keineswegs anmuthen könne."

„Ich erwiederte darauf, daß sie den Eingeweihten selbst vielleicht unheimlich bleibe, und daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könne, die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Theile strebend, darzustellen. Er wünschte hierüber aufgeklärt zu sein, verbarg aber seine Zweifel nicht, er konnte nicht eingestehen, daß ein solches, wie ich behauptete, schon aus der Erfahrung hervorgehe."

„Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Theilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte:

das ist keine Erfahrung, sondern eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen, denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch auf's strengste bezeichnet. Die Behauptung aus Anmuth und Würde fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte sich wieder regen, ich nahm mich aber zusammen und versetzte: das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe."

Der Zwiespalt zwischen Schiller's und Goethe's Wesen war hier augenscheinlich die Frucht eines Mißverständnisses, sie bezeichneten Verschiedenes mit denselben Worten. Schillers Philosophie trennte den Menschen von der Natur. Durch den eigenen Willen befreit sich der Mensch von ihren Banden. Erfahrung nennt Schiller das, was man wirklich erlebt und mit Augen gesehen hat. Indem diese Summe des Erlebten von der Phantasie eines durch seinen Willen über die Natur erhobenen Menschen verarbeitet wird, entstehen daraus die Ideale. Die von Goethe erfundene Urpflanze war also für Schiller nur eine in Goethe's freier Phantasie entstandene Gestaltung, welche schon dadurch, daß sie aus der Phantasie eines freien Menschen sich entwickelte, dem Bereiche der wirklichen Botanik auf immer fern bleiben mußte. Goethe wußte nichts von einer solchen Trennung. Mensch und Natur waren ihm Eins. Die Idee seiner Urpflanze hatte für ihn dieselbe feste Existenz, als wäre sie in seinem Garten aufgewachsen und von ihm beobachtet worden. Sobald ihn einmal die von ihm entdeckten Naturgesetze auf diese Urpflanze hinführten, so war es ihm eine Nebensache, nun auch in der handgreiflichen Wirklichkeit ihre Bekanntschaft zu machen. Er war seiner Sache so sicher, wie ein Astronom seiner Berechnung vom Abstande des Mondes von der Erde. Er braucht den Weg nicht erst in Natura zurückgelegt zu haben. Goethe also mußte in dem Momente, wo Schiller sagte: „dies ist keine Erfahrung, sondern eine Idee," von demselben tiefbeleidigten Gefühle durchdrungen sein, wie wir es etwa nachempfinden können, wenn wir in irgend einer Handlung völlig mißverstanden werden. Wenn wir zum Beispiel einem andern über den Charakter eines dritten reden, und nachdem wir ihn ganz genau beschrieben haben, wie unser Scharfsinn und feines Gefühl uns dazu befähigten, am Ende die Antwort

erhalten: das mag alles wahr sein, aber man müßte es doch erst selber erlebt haben, um es zu glauben.

„Schiller," fährt Goethe fort, „der viel mehr Lebensklugheit und Lebensart hatte als ich, und mich auch wegen der Horen, die er herauszugeben im Begriff stand, mehr anzuziehen als abzustoßen gedachte, erwiederte darauf als ein gebildeter Kantianer; und als aus meinem hartnäckigen Realismus mancher Anlaß zu lebhaftem Widerspruch entstand, so ward viel gekämpft und dann Stillstand gemacht; keiner von beiden konnte sich für den Sieger halten, beide hielten sich für unüberwindlich. Sätze wie folgender machten mich ganz unglücklich: „Wie kann jemals eine Erfahrung gegeben werden, die einer Idee angemessen sein kann? denn darin besteht eben das Eigenthümliche des letztern, daß ihr niemals eine Erfahrung congruiren könne." Wenn er das für eine Idee hielt, was ich als Erfahrung aussprach, so mußte doch zwischen beiden irgend etwas vermittelndes, bezügliches obwalten! Der erste Schritt war jedoch gethan. Schiller's Anziehungskraft war groß, er hielt alle fest, die sich ihm näherten; ich nahm Theil an seinen Absichten und versprach zu den Horen manches, was bei mir verborgen lag, herzugeben; seine Gattin, die ich von ihrer Kindheit auf zu lieben und zu schätzen gewohnt war, trug das ihrige bei zu dem dauernden Verständnis, alle beiderseitigen Freunde waren froh, und so besiegelten wir, durch den größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt, einen Bund, der ununterbrochen gedauert und für uns und andere manches Gute gewirkt hat. Für mich insbesondere war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh neben einander keimte und aus aufgeschossenen Samen und Zweigen hervor ging. Unsere beiderseitigen Briefe geben davon das unmittelbarste, reinste und vollständigste Zeugnis."

„Die Horen wurden ausgegeben, Episteln, Elegien, Unterhaltungen der Ausgewanderten von meiner Seite beigetragen. Außerdem überlegten und beriethen wir gemeinsam den ganzen Inhalt dieser neuen Zeitschrift, die Verhältnisse der Mitarbeiter und was bei dergleichen Unternehmungen sonst vorkommen mag. Hiebei lernte ich Mitlebende kennen, ich ward mit Autoren und

Produktionen bekannt, die mir sonst niemals einige Aufmerksamkeit abgewonnen hätten."

Man sieht, wie abgeschlossen und vereinsamt Goethe gelebt hatte und wie Schiller's Freundschaft zu einem neuen Leben für ihn wurde. Am 23. August schreibt dieser an ihn jenen ausführlichen Brief, welcher gleichsam die Präliminarien ihres zukünftigen Verhältnisses enthält; er gibt an, wofür er sich selbst halte, wie er Goethe beurtheile und was er von ihm und von sich erwarte. Dieser Brief enthält Schiller's ganze Seele. Nirgends vertraulich, nirgends aber auch unterthänig, ordnet er sich in rührender Bescheidenheit dem Manne unter, mit dem ihn bis dahin persönlich nur ein banges Gefühl der Verpflichtung verbunden hielt. Er gibt ein Resumé des Eindrucks, welchen er bei jenem nächtlichen Gespräche von Goethe empfing. „Die neulichen Unterhaltungen mit Ihnen haben meine ganze Ideenmasse in Bewegung gebracht," schreibt er. „Ueber so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angesteckt. Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu gerathen, in den sowohl die Spekulation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles, und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr eigener Reichthum verborgen; denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden. Geister Ihrer Art wissen daher selten, wie weit sie gedrungen sind, und wie wenig Ursache sie haben von der Philosophie zu borgen, die nur von ihnen lernen kann. Diese kann bloß zergliedern, was gegeben wird, aber das Geben selbst ist nicht die Sache des Analytikers, sondern des Genies, welches unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet."

„Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gange Ihres Geistes zugesehen und den Weg, den Sie sich vor-

gezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Nothwendige in der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachsten Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammen hält. Sie können niemals gehofft haben, daß ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg nur einzuschlagen, ist mehr werth, als jeden andern zu endigen, und Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias zwischen Phtia und der Unsterblichkeit. Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden und hätten schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Styl in Ihnen entwickelt."

Er fährt fort. Nie ist Goethe's innerste Schönheit in schönerer Sprache ausgesprochen worden. Schiller schreibt wie begeistert, Goethe erhielt den Brief gerade zu seinem Geburtstag und dankt dafür in herzlichen Worten. Es sind nicht Jünglinge, welche eine schwärmerische Freundschaft schließen, sondern Männer, die sich ernst verbinden und zu deren wahrstem Verkehr die äußere Form des Lebens nicht mehr in Beziehung steht. Goethe blieb der Minister, Schiller der Professor, keiner opferte den geringsten Theil seiner Freiheit. Wie von zwei Ländern, die sich alliiren, jedes selbstständig und abgeschlossen bleibt und weder seine Kräfte noch seine Grenzen ändert, so that keiner dadurch, daß er den andern an seine Seite nahm, einen Schritt heraus aus der eignen

Existenz. Jeder bedurfte des andern. Jeder fand im andern, was er vermißt hatte. Keiner machte ein Geschenk, er gab und nahm dafür; sie waren gereift genug beide, um Hauptsache und Nebendinge zu scheiden, und so, indem ihr Verkehr ein ganz wahrer und reiner war, den keine versteckten Absichten trübten, konnte er dauern und Früchte tragen. Jeder hatte Drang zu dichten gefühlt, aber nicht das rechte Publikum gehabt; Schiller war nun Goethe's Publikum, Goethe das Schiller's. Goethe sendet die ersten Bücher seines Wilhelm Meisters, Schiller soll ihm sagen, was er von den nachfolgenden Büchern erwarte; er will es sich zu Nutzen machen. Einer recensirt den andern; bald scheint es unmöglich, daß einer von ihnen irgend etwas producire, ohne an die Meinung des andern zu denken, und dennoch arbeiten beide für sich und gehen ihre eigenen Wege eben so willkührlich wie vorher. Immer enger zieht sich das Band; jeder Gedanke, sobald er eine gewisse Wichtigkeit hat, wird ausgetauscht, der gegenseitige gute Rath wird immer unentbehrlicher, sie bilden eine Welt in sich, diese beiden Männer, das erkaltete Volk umher wird durch den neuen Glanz wie aus dem Schlafe erweckt und hält erwartungsvoll die Augen auf sie gerichtet — da mitten in einem Leben, das sie beide befriedigt und beglückt, stirbt der eine plötzlich fort und der andere steht wieder allein da, einsam, wie er nie gewesen und von nun an bis an sein Ende ohne einen ebenbürtigen Freund, der ihn so geliebt und so verstanden hätte.

Goethe verhehlte Schiller nicht, wie hoch er ihn stellte. „Leben Sie wohl," schließt einer seiner Briefe — „was mich betrifft, so sehe ich voraus, daß ich keine zufriedene Stunde haben werde, bis ich mich wieder in Ihrer Nähe finde." Schiller aber lernte nun auch den Geist kennen, von dem er früher geglaubt, daß er sich ein Ideal des höchsten Egoismus zur Lebensregel gemacht hätte. „Ich kann wohl sagen," heißt es in einem kürzlich von ihm bekannt gemachten Briefe, „daß ich in den sechs Jahren, die ich mit ihm zusammenlebe, auch nicht einen Augenblick an seinem Charakter irre geworden bin. Er hat eine hohe Wahrheit und Biederkeit in seiner Natur und den höchsten Ernst für das rechte und gute; darum haben sich Schwätzer und Heuchler und Sophisten in seiner Nähe immer übel befunden. Diese hassen ihn, weil sie

ihn fürchten; und weil er das falsche und seichte im Leben und in der Wissenschaft herzlich verachtet und den falschen Schein verabscheut, so muß er in der jetzigen bürgerlichen und literarischen Welt nothwendig es mit vielen verderben."

Diese Schwätzer, Heuchler und Sophisten sind auch heute noch nicht ausgestorben. Allein vergessen wir nicht, daß Schiller selbst auf das härteste über ihn geurtheilt hatte. Wenn ein Mann wie er so lange Zeit hindurch darin irrte, warum soll es andern nicht verziehen werden? Schiller erkannte seinen Irrthum freilich und lernte die Wahrheit sehen. Ein Charakter wie der seinige hätte es nicht ertragen, mit Goethe im engsten Verkehre zu stehen, ohne von Grund aus seiner ehemaligen Täuschung entronnen zu sein. Aber sogar eine Natur wie die seinige stand anfangs nicht hoch genug, um Goethe's Größe völlig zu begreifen aus eigener Macht. Es kommt mir nicht bei, Goethe für eine Art göttlicher Gestalt erklären zu wollen, der man sich kindlich, urtheilslos hingeben müsse; aber wenn ich die Welt über ihn reden und ihn tadeln hörte, dann überkam mich bis jetzt immer ein unglaubliches Mitleid mit der Armuth der Menschen, die ihre eigenen kleinlichen Fehler in dem großen Manne entdeckt zu haben glaubten. Wie oft war ich in der Lage, still bei mir zu denken, wenn jetzt die Thür sich öffnete, er träte ein und durchschritte das Zimmer, weiter nichts, kein Wort aus seinem Munde, nur ein Blick aus seinen Augen, nur seine Gestalt, sein Antlitz, sein Gang: die, welche eben noch das große Wort führten, würden verstummen, als hätten sie die Sprache verlernt. Nicht allein weil sein Auge ihre Worte Lügen strafte, sondern, um etwas viel gewöhnlicheres zu nehmen, weil Goethe's Erscheinung so imponirend und Stille gebietend vor sie hin treten würde.

Goethe war ein Mann von vollendeter Bildung; er ging und stand wie ein vornehmer Mann, er sprach mit jener Sicherheit, welche die Frucht freien geistigen Besitzes ist; von wem Napoleon sagte: „voilà un homme," der bedarf keiner weiteren Diplome, daß er wirklich ein ganzer Mann gewesen sei. Was heißt das: ein ganzer? Nicht bloß einer, der gehen, reiten und sein Recht vertreten kann, der nebenbei eine gute Gesundheit hat und bei keinem höheren um Gnade und Orden bettelte, sondern einer,

der alle die feinsten Anlagen seines Geistes ausbildete und übte, der tauglich zu der gewöhnlich praktischen Behandlung des Lebens, dennoch mitten in solchen Geschäften alles, was er thut, im Hinblick auf das ideale angreift, nichts verachtend als störrige Unwissenheit, nichts anstaunend als geistige Größe. Goethe hat Rekruten ausgehoben, Bergwerke angelegt, Bauten geleitet, jede Art von Negoziationen betrieben, die bei der Regierung eines Landes und der Verwaltung eines Besitzes vorkommen. Niemals ging er in diesen Angelegenheiten unter, als wären sie die Hauptsache des Lebens, mochten sie auch die Hauptsache des Momentes sein. Es gibt heute eine ganze Klasse von Männern mit Besitzthümern, welche sie gut im Stande halten. Sie sind stolz darauf und sagen: „Ich scheere mich den Teufel um alle Philosophie, damit mästet man kein Rindvieh fett. Wenn Sie mir eine Erfindung machen, daß ich aus meiner Maische ein Procent Spiritus mehr ziehe, als bisher, so sind Sie mir mehr werth als alle Ihre Gelehrsamkeit." Solche Leute können gute Ehemänner, brave Familienväter, nützliche Glieder im Organismus des Staates sein, nie aber werden sie bei diesen Gesinnungen selbst in ihrer eigenen Sphäre eine höhere Stellung einnehmen. Denn auch auf den scheinbar ganz praktischen Gebieten, im Fabrikwesen, im Handel, in der Landwirthschaft wird derjenige, der in wirklich großartiger Weise verfahren will, die Uebermacht eines gebildeten Geistes anerkennen, und endlich, wenn er es weit gebracht hat, die mangelnde ästhetische Bildung nachzuholen suchen oder bitter vermissen. Gerade bei den Deutschen ist dies der Fall. Die Franzosen, welche die Sache leicht nehmen, bei denen literarische Bildung eine Art eleganter Kleidung ist, die jeder zu tragen versteht, versetzen sich leichter auf die höhere Stufe; die Engländer, bei denen der ganze Zuschnitt des öffentlichen Lebens eine Masse von Kenntnissen, die bei uns oft von den Gebildeten sogar als entbehrlicher Luxus betrachtet werden, von vorn herein mit sich bringt, machen sich diese geistige Bildung mechanisch nebenher zu eigen, wie sie ohne weitere Entschlüsse reiten, schwimmen und fechten lernen. Die Deutschen aber, die, was sie ernsthaft angreifen, am tiefsten und am freiesten erfassen, scheuen zurück vor dem, was ihnen zu schwer zu erringen däucht, und beschränken sich auf das nächste. Viele

überlassen es völlig dem Zufalle, wie sich ihr Gefühl für Kunst und Wissenschaft bilde. Da überdies durch die Ereignisse von 48, denen ein Uebermaß geistiger Thätigkeit voranging, diejenigen sehr im Preise gestiegen sind, welche dabei in keiner Weise betheiligt waren, so herrscht gegenwärtig die beschränkte praktische Arbeit, der alle Bewegung des Geistes unverständlich, hinderlich und zuwider ist.

Wie anders was dies in den Zeiten, wo Schiller und Goethe zusammenarbeitend auf das Volk einwirkten. Man hat die Bemerkung machen wollen, daß die Blüthe der deutschen Literatur mit der Epoche der größten politischen Erniedrigung Deutschlands zusammenfiele, und den Schluß daraus gezogen, daß die großen Schriftsteller der Nation wenig oder gar nicht mit dem Volke selbst in Verbindung gestanden hätten. Die ganze Wirksamkeit der Goethe-Schillerschen Verbindung sei ein künstlicher Frühling gewesen, dessen Sonnenschein sich auf Weimar beschränkte. Das große Publikum habe keinen Antheil daran genommen, und die geschichtliche Gestaltung Deutschlands keinen Vortheil davon gehabt. Dies ist ein Irrthum. Wer die Dinge, wie sie sich vor dem Ausbruche der französischen Revolution in Deutschland entwickelten, wie sie sich während ihres Bestehens, und endlich nach dem Einfalle und den Siegen der Franzosen gestalteten, aus den Denkmälern der Zeit kennen lernte, wird nirgends einen Zwiespalt zwischen dem Treiben der großen Dichter und der Haltung des Volks entdecken, beide zusammengenommen müssen ihm als ein natürliches Produkt der Umstände erscheinen. Man beobachtete in Deutschland das allmählige Uebergewicht, welches die damals noch gute Sache des Volks in Frankreich erlangte, mit Theilnahme, und zweifelte selbst dann noch nicht, als die Ereignisse für unsere Augen bereits den drohendsten Charakter annahmen. Heute schwebt bei jeder Erhebung der Massen die französische Revolution als furchtbares Exempel vor den Blicken, damals hatte man keine Erfahrung im Rücken, keine Ahnung der Zukunft vor sich. Die Hinrichtung Ludwigs XVI. flößte Schauder ein, aber der Eindruck ward als vereinzelter bald überwunden, mit derselben Schnelligkeit vergaß man es, wie man heute und immer auch das grausenhafteste rasch aus der Erinnerung schüttelt, zumal wenn drängende

Ereignisse folgen und die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Des ersten Consuls wunderbare Siege in Italien erweckten Bewunderung. Man glaubte in Deutschland an keinen Angriff. Beethoven wollte Bonaparte seine große Symphonie zueignen. Man ahnte nichts von den Niederlagen Preußens und der drückenden Gewalt des Kaisers. Die Freiheit Frankreichs flog mit ihren ersten Athemzügen sanft über den Rhein herüber und erweckte Gedanken an eine herrliche Zukunft. Durch den Frieden zu Basel nach dem Rückzug des Herzogs von Braunschweig erhielten später selbst die grausamsten Thaten der Republik einen Schein legitimer Anerkennung. Frankreich konnte mit sich selber anfangen, was ihm beliebte. Von da bis zur Schlacht von Jena dauerte es noch über zehn Jahre. Schiller starb, ehe sie geschlagen ward. Er erlebte es nicht mehr, daß seine schönen Saaten von den Rädern der französischen Kanonen zerdrückt wurden. Seine freieste Entwicklung fiel in eine Periode, wo man in Deutschland an den Früchten der Freiheit friedlich theilzunehmen hoffte, die in Frankreich so viel Blut gekostet hatte, trotzdem aber ein ungeheurer Fortschritt zum Bessern erschien. Man kann nicht sagen, daß wir damals erniedrigt waren. Es wäre unmöglich, denn es wurden in jenen Zeiten alle die Männer erzogen, die, als dann wirklich die Unterdrückung eintrat, augenblicklich im Volke zu wirken begannen und die Ereignisse von 1813, 1814 und 1815 vorbereiteten.

Wie sehr in den Jahren, wo Schiller dichtete und schrieb, das Volk wirklich mit ihm in Berührung kam, beweisen die Auflagen seiner Werke. In zwei Monaten hat die Cotta'sche Buchhandlung 3500 Exemplare des Wallenstein verkauft, zu gleicher Zeit druckt ihn ein Buchhändler in Bamberg nach und ein anderer in Wien erhält sogar ein kaiserliches Privilegium für seinen Nachdruck. Damals wurde zudem der Buchhandel beschränkter als heute betrieben und man würde für heute diese Zahlen mehr als verdoppeln. Waren es aber nur die „Gebildeten", welche diese Massen consumirten, so beweist das wieder, wie ausgedehnt die Bildung war, und daß die beiden Männer nicht wie Oasen in einer Wüste, sondern wie Gebirge dalagen, von denen herab die Ströme in ein fruchtbares Land hinunter flossen. Die freudige Stimmung

in den letzten dramatischen Werken Schiller's ist kein künstliches Licht inmitten einer ängstlichen Dämmerung. Einzelne, denen vielleicht die Herzlosigkeit und Unzuverlässigkeit der höheren Beamten in der Verwaltung wie in der Armee bekannt war, mögen das traurige Schicksal vorhergesehen haben, aber selbst Goethe sieht die Dinge getrost kommen und zweifelt nicht am entscheidenden Gewichte, mit dem Preußen sein Schwert in die Wagschale werfen würde.

In dieser Stimmung dichtete Schiller den Prolog zum Wallenstein, mit welchem 1798 die Schaubühne in Weimar eröffnet wurde. Er redet darin von der großen Zeit, von des Jahrhunderts ernstem Ende, wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird, wo wir den Kampf gewaltiger Naturen und ein bedeutend Ziel vor Augen sehn —

Und blicket froher in die Gegenwart
Und in der Zukunft hoffnungsreiche Ferne.

Schiller, der seiner ganzen Anlage nach ein politischer Dichter war, wie Corneille vor ihm, der immer aus der Gesinnung des ganzen Volkes heraus geschrieben hatte, traf auch diesmal sicherlich mit seinen Versen die Gedanken, welche das Land bewegten. Die französische Republik ertheilte ihm das Ehrenbürgerrecht. Das Diplom, von 1793 datirt, gelangte erst 1798 in seine Hände. Er bat Goethe, dem Herzoge die Sache zu notificiren und von ihm Verhaltungsbefehle zu verlangen. Der Herzog wünschte das Originaldiplom für seine Bibliothek zu haben, Schiller ließ sich jedoch vorher eine beglaubigte Abschrift machen „für den Fall, daß seine Kinder einst von diesem Bürgerrechte Gebrauch machen könnten.“ Er warf es also keineswegs verächtlich unter Tisch, wie die Beleidigung eines verbrecherischen Volkes, sondern behandelte es praktisch als einen eventuellen Vortheil. Napoleon's Tyrannei und der Franzosenhaß, den die Freiheitskriege mit sich brachten, geben uns den Standpunkt, von dem aus wir die Geschichte der französischen Revolution betrachten, und die Abneigung, welche seit der Schlacht von Jena zwischen Frankreich und Deutschland herrscht, wird unwillkürlich zurückdatirt. Dies ist ein Irrthum. Frankreich war trotz der Schlacht von Roßbach wieder ein befreundetes Nebenland Deutschlands geworden. Keine Seele dachte an die Rheingrenze, auf die hin der Kaiser heute die Gemüther dressirt. Fran=

zösische Bildung blieb nach wie vor die Schule des Deutschen; französischer Mist düngte Lessing's Felder, so sehr dieser gegen Voltaire eiferte, Goethe's Anfänge erklären sich allein aus französischer Bildung, Gellert, Wieland, Gotter, Musäus sind Schüler gleichzeitiger Franzosen, Schiller's ersten theatralischen Versuche sogar beruhen auf der dramatischen Cultur Frankreichs. Das Studium der griechischen Tragiker führte ihn dahin zurück in späteren Zeiten (da er griechisch nicht verstand), er übersetzt Racine's Phädra, Goethe Voltaire's Mahomet und Tancred, und der Herzog, der noch fest an die Oberherrschaft der französischen Tragödie glaubte, drang sogar auf eine deutsche Beabeitung Crebillon's, wovon Goethe einmal Schiller wie von einem nahenden Ungewitter in Kenntnis setzt.

Ohne das Studium der französischen Dichter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist das Aufblühen unserer Literatur nicht zu verstehen. Shakespeare, obgleich er in Goethe's Jugend eine so große Rolle spielte, kommt daneben kaum in Betracht, dieser beginnt heute erst eine lebendige Herrschaft. Sein Geist entspricht mehr dem Geiste unserer Zeiten. Seine Person ward von vielen enthusiastisch verehrt, für das allgemeine deutsche Publikum jedoch waren seine Stücke noch zu gewaltig, es wehte eine zu scharfe Luft in ihnen. Man spielte ihn und er erschütterte, den Gemüthern der Schauspieler aber widerstrebte er heimlich: überall suchte man die Ecken abzuschleifen und zu mildern. „Eckhof" sagt Iffland in seinen Memoiren, „fürchtete die Folgen von Shakespeare's Stücken auf deutschen Bühnen. Er sagte mir einst: das ist nicht, daß ich nichts dafür empfände oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin auftreten, sondern weil diese Stücke unser Publikum durch die starke Kost verwöhnen und unsere Schauspieler verderben würden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei eben weiter nichts zu thun, als sie auszusprechen, das Entzücken, das Shakespeare allein erregt, erleichtert dem Schauspieler alles. Er wird sich alles erlauben und ganz vernachlässigen. Unsere heutigen Theater können die Stücke von Marivaux und Destouches nicht mehr geben, wie man sie vor 25 Jahren auf dem Ackermann'schen und Seiler'schen Theater sah." So betrachtet verliert dann auch die Opposition des

berliner Theaters unter Engel und Ramler, welche fest dabei stehen bleiben, daß Schiller's versificirten Dramen einen Verderb der ehemaligen auf prosaische bürgerliche Rührstücke basirten Kultur herbeiführen würden, das Gehässige und Lächerliche. Will man ganz kühl urtheilen über die dramatische Form, welche sich unter Goethe's und Schiller's Leitung in Weimar ausbildete, so kann man sagen, daß sie eine zu eigenthümlicher Selbständigkeit erhobene Mischung der altfranzösischen Tragödie, von der man den Ernst und die Feierlichkeit der Sprache nahm, des französischen Rührstückes à la Diderot und Marivaux, von dem man die spannenden Situationen nahm, und des Shakespeareschen Drama's sei, dessen bilderreiche Sprache man nachbildete und dessen ungebundene Form man sich manchmal zunutze machte. Im Ganzen aber verdanken Schiller und Goethe am meisten der französischen Bühne. Niemand kann sich den Einflüssen dessen entziehen, was zu seiner Zeit das herrschende ist. Alfieri haßte die französische Sprache und die tragischen Autoren Frankreichs und beruht dennoch auf ihnen, nur weil er sie kannte, so gut wie heutzutage eine jede höhere dramatische Arbeit auf Shakespeare, jede theatralische Fabrikarbeit auf der französischen Komödie beruhen muß. Nachahmung ist ein Gesetz, das den stärksten Geist zur Unterwerfung zwingt. Alle Kunstformen sind entlehnt, jedes Volk hat ein anderes, jeder Autor einen andern bestohlen. Es kommt immer nur darauf an, was ein Autor aus seiner Sache zu machen verstand. Das geistige Eigenthum ist ein Unbegriff, denn Sprache, Gedanken und Form sind gemeinschaftliche Güter. Die Kraft aber und Größe eines Dichters kann niemand stehlen. Die Gesetze gegen Nachdruck beschützen den buchhändlerischen Verkauf bedruckten Papiers, die Gedanken eines Buches kann jeder nach Belieben davon tragen.

Durch Schiller's und Goethe's vereinte Thätigkeit ward das Weimaraner Hoftheater zu einem idealen Institute, das in der Kunstgeschichte als ein einziges Phänomen dasteht. Dichter, Schauspieler, Verwaltung und Publikum bildeten ein Ganzes. Goethe brachte langjährige Erfahrung und Lust zur Sache mit. Er wußte alles und leitete alles von der höchsten Idee ab. Die Accentuirung der Worte, die Inscenirung, die geringsten Bewegungen der Gestalt waren wichtige Dinge, die man mit Ernst behandelte.

Sein Beifall stand höher als der Parquets. Schiller warf seine eigene rastlose Arbeit hinzu; er konnte nicht gut an einem Drama arbeiten, wenn er nicht mitten darin schon an ein anderes denken durfte. Er feuerte Goethe an, dieser ermunterte ihn zur Arbeit. Es ist nicht zu leugnen, daß in dem ganzen Treiben etwas künstliches lag. Ich habe die Bildung, den Besitz der Kenntnisse, die Theilnahme an den höchsten Interessen der Kunst und Gelehrsamkeit in ihren fördernden Wirkungen gepriesen, es darf aber die Kehrseite der Medaille nicht unbeachtet bleiben. Dadurch daß Schiller aus Goethe's Händen eine Last eindrücklichster Belehrung empfing, daß alle Schätze der Goethe'schen Erfahrung ihm offen geboten wurden, verlor sein fortschreiten das sanfte, naive Element der Selbstbestimmung, die innere Nothwendigkeit, aus der alle seine Werke, ehe er nach Weimar kam, Goethe's sämmtliche Werke aber entsprungen sind, geringere Nebensachen abgerechnet. Goethe ließ sich von ihm erregen, aber nicht irre machen, Schiller jedoch verfiel der Uebermacht seines Freundes. Er bekam etwas von einem Handwerker im höchsten Sinne der Worts, seine Kunst erhielt einen starken Zusatz von Wissenschaft, und die Fortschritte, welche er macht, erstrecken sich mehr auf die letztere. Dies ist unverkennbar. Er hat sich keine eigene Sprache geschaffen. Aus den poetischen Schönheiten seiner Diktion werden rhetorische. Er war zu spät in das neue Element gekommen, um sich von Grund aus anders zu formen. Er mußte sich Zwang anthun; Goethe, dem es einst eben so gegangen war, veränderte sich noch im Wachsthum. Goethe war ein Parvenü, aber der geschenkte Adel war ihm sachte ins Blut geschlichen, sein Tasso ist wirklich im vornehmen Tone geschrieben; bei Schiller offenbart sich ein Zwiespalt zwischen Ton und Ausführung. Seine Helden sind vornehm auf den Brettern, vornehm für das Lampenlicht, bei der ruhigen Lektüre entbehren sie das staatsmännische, über der Masse stehende Wesen, das als ihre innerste Eigenthümlichkeit dann erst recht hervortreten müßte. Antonio redet im Tasso seiner Stellung gemäß, wenn auch symbolisch und in sanft ausgesponnenen Wendungen; Wallenstein tritt nicht immer als ein Feldherr auf, und weder Maria noch Elisabeth als Königinnen. Ich wage die Behauptung, daß in Schiller's historischen Helden weniger Heroismus

steckt als in den Personen aus Kabale und Liebe. Eine gewisse Rücksicht auf Nebensachen, auf Kleidung und äußeres Arrangement, wodurch sich das Genre von der historischen Auffassung gerade unterscheidet, hat stets Werth für ihn. Man hat Goethe den Realisten, Schiller den Idealisten genannt. Was bedeutet dieser Gegensatz? Nirgends ist Schiller so natürlich als in den Räubern, in Kabale und Liebe oder in Fiesko. Nur einmal wird er später wieder so unbefangen, und dies ist in Wallensteins Lager; es fließt ihm da alles so frisch aus der Feder und ist so handgreiflich, daß man das Lederzeug der Patrontaschen und Sättel zu riechen glaubt. Man zeige mir bei Goethe ein Stück, welches so auf dem festen Boden der Natürlichkeit steht, eine Scene, deren Inhalt so die einfachen Gefühle eines rechtschaffenen Mannes ergreift, wie die, in welcher der Gefreite von seinem General zu wissen verlangt, ob er ihn für einen Hochverräther zu halten habe oder nicht. Goethe's prosaische Lustspiele, seine Schwänke, seine Zoten sogar erhalten dagegen einen ätherischen Anflug. Neben der überschwänglichen Sprache der Braut von Messina oder der Piccolominis aber erscheinen dann wieder sogar Tasso und Iphigenie realistisch.

Goethe hatte die Dinge fest vor Augen als ganze Gestalten; indem er sie beschreibt oder sie reden läßt, erscheinen sie so leibhaftig, als ließen sie sich fassen; das nennen wir realistisch. Schiller besaß diese malerische Anschauung nicht in so hohem Grade. Er hüllt seine Personen in kostbare Gewänder, aber deren Falten verschwimmen oft ein wenig, und das erscheint dann als das ideale. Er wußte es recht gut und sprach es aus. Er kannte die Grenzen seiner Kunst. Er traute sich weniger zu, als er vermochte. Beim Klang der Goethe'schen Verse fühlt man, daß jedes Wort eine Nothwendigkeit war, bei Schiller stehen die Gedanken fester als die Verse, in die er sie kleidete.

Goethe war für Schiller mehr als dieser für ihn. Wäre er gestorben, so wäre Schiller vernichtet gewesen. Er aber konnte jeden entbehren, er hätte in einer Höhle einsam fortleben können; es wäre denkbar. Alles, was er that, sobald es sich in einer einzelnen Handlung concentrirte, ward zur Nebensache dem

großen allgemeinen Geschäfte des Lebens gegenüber. Er betreibt die Dinge von oben herab, er dichtet, studirt, reist, baut, sammelt wie ein Fürst, der, während er sich mit irgend jemand, und wäre es sein bester Freund, ganz und gar zu befassen scheint, dennoch nie die Gesammtheit der übrigen vergißt, gegen die er Pflichten hat. Schiller ging auf in seinen Arbeiten und Ideen. Es war ihm unerträglich, als er Goethe zuerst sah, daß ein Mann der so herrliche Gedichte geschrieben, so kühl und unberührt scheinbar von allem Menschlichen durch die Menschen ging, daß der, der so leidenschaftlich dichtete, so sehr dem geringsten Affekte auswich, als hätte er nichts damit zu thun gehabt sein Leben lang. Goethe trat am liebsten incognito auf, unbetheiligt, wie ein dritter, er empfing die Leute, als wäre er nur ein Freund Goethe's, der sich selber unsichtbar verschlossen hielt. So auch seinen Sachen gegenüber. Er ließ sie ruhig liegen, bis das Papier vergilbte; kam der günstige Moment, so benutzte er ihn mit erfrischten Kräften, während Schiller unausgesetzt fortarbeitete, denn die Vollendung des angefangenen lag ihm drückend auf dem Herzen. Die beiden Naturen waren grundverschieden von einander. Von der natürlichen Tochter, dem einzigen Stücke, das Goethe während ihrer Gemeinschaft schrieb, wußte Schiller nicht ein Wort, ehe es fertig war. Von Wallenstein, von Tell ward Goethe jede Scene mitgetheilt, jeder Effekt besprochen, nach den Umständen verändert, wenn er nicht zusagte. Dagegen wurden Egmont und Götz mit neuen Effekten versehen, nichts davon aber in die Ausgabe der Werke aufgenommen. Für das Verständnis der Schillerschen Stücke ist der Briefwechsel eine unumgängliche Belehrung. Er enthält einen vollständigen Cursus der Aesthetik für die dramatische Dichtkunst.

Schiller dichtete seine Stücke für die Bühne von Anfang an. Er schrieb sie des Eindruckes wegen, den sie machen würden, er war ein Theaterdichter, wie Shakespeare einer war. Goethe sagt zwar von sich, daß er Tasso und Iphigenie für die Bühne gearbeitet habe, allein es waltet doch ein Unterschied zwischen seiner und Schiller's Thätigkeit. Für ihn bestand der Reiz eines Sujets nicht in der Erwartung des Echos aus dem Publikum, sondern darin, daß keiner es genoß, bevor er selbst es nicht genossen;

erst wollte er sich selbst entzücken, dann die andern. Er schrieb die Dinge nieder, wenn es so weit gekommen war, daß er sie nicht mehr ungeschrieben lassen konnte. Er producirte, weil es ihn drängte. Was er erlebte, nahm in seiner Seele die Gestalt eines Kunstwerkes an, das sich selbst formte ohne sein bewußtes Zuthun. Erst wenn er vor sich sah, was er geschrieben hatte, begann er darüber nachzudenken, vorher wußte er nie, was es werden würde. Wie der menschliche Körper für jeden Krankheitsstoff unendlich empfänglich ist, mit derselben Energie stößt er ihn später wieder von sich. So auch der Geist des Menschen; er hat eine Begierde nach Schmerzen und Verlust und zu gleicher Zeit die Kraft empfangen, alle Trauer zu verklären und jeden Verlust in Gewinn zu verwandeln. Darin bestand Goethe's poetische Thätigkeit. „Mein Element ist das Versöhnende," sagte er. „Ich bin nicht gemacht, Tragödien zu schreiben. Ich erschrecke vor dem bloßen Unternehmen. Ich bin beinahe überzeugt, daß der bloße Versuch mich zerstören könnte." — Die ächte Tragödie aber, die im furchtbarsten Leiden zugleich die Versöhnung enthält, hat er dennoch gedichtet, Werke von so hohem geistigen Inhalte, daß nur wir Deutschen sie begreifen können.

Shakespeare besaß viele Vortheile, die Goethe mangelten: Phantasie, Anschauung politischer Ereignisse, Gewandheit in Benutzung des hergebracht theatralischen und eine bilderreiche Sprache; allein er besaß nicht die sich vordrängende Persönlichkeit Goethe's, der die Ereignisse stets zu einem Schlusse lenkte, dessen letztes Wort die Verherrlichung der sittlichen Gewalt des Menschen ist. Bei Shakespeare sind die Leidenschaften Erdbeben; die Abgründe, welche sie reißen, schließen sich nicht, sondern starren unausgefüllt zum Himmel auf, die Versöhnung liegt nur darin, daß wir mit einer trostlosen Resignation eingestehen: es mußte so kommen, aber es ist grausenhaft, daß es so kam.

Bei den Griechen war die treibende Kraft der Tragödie eine dunkle zerstörende Gewalt, die über allen Menschen schwebend, von einem einzigen Gliede einer Familie herabgelockt, nun alle andern mit vernichtet. Wie eine Gewitterwolke hängt das Schicksal am Himmel, die höchste Tanne zieht den Blitz herunter und der ganze Wald geht in Flammen auf. Wir aber, die wir jeden Menschen

allein der Menschheit und Gott gegenüberstellen, weil uns das allmächtige Gefühl der Familienverbindung abhanden kam, erblicken in dem Fatum der antiken Völker nur eine äußerliche unmotivirte Ursache des Verderbens. Soll Antigone durch die Sünden des Oedipus von Anfang an mit verloren sein? Wir erkennen das nicht an. Wer untergeht, soll sich selbst vernichtet haben, in sich allein trägt jeder das Schicksal seines Lebens. So stellt Shakespeare seine Menschen hin. So reiben sich bei ihm die Schicksale an einander zu Tode, am Ende aber bleibt eine trübe dunkle Stelle in der Empfindung des Zuschauers, und wenn der Verstand uns vorrechnet, daß alles so geschehen müsse, sehnt sich das Herz trotzdem nach der Befreiung auch von dieser Nothwendigkeit. Hier steht Goethe über Shakespeare. Seinen Tragödien wohnt die Lehre inne, daß jeder freilich durch den eigenen Charakter seines Glückes Schmied sei, allein daß alles, was daraus entsteht, das böseste und jammervollste selber, zum Guten führen müsse, daß alles einer Glorie fähig sei. Für ihn gibt es keine ungeheilten Wunden, kein vorher bestimmtes Schicksal, keine Schuld sogar; nichts im Reiche der Freiheit, nichts im Reiche der Nothwendigkeit kann den Menschen um die Verklärung seines eigenen Wesens betrügen, alle finstern Thaten lösen sich in Licht auf eines Tages, sind nur verhüllende Gewölke, hinter denen ewig die Sonne liegt. In diesem Gefühle schrieb er seine Tragödien. Im zweiten Theile des Faust hat er diese Lehre in mystische Formeln gebracht, die ganz zu begreifen die Zeit noch nicht gekommen ist. Die Richtung seiner Lehre aber liegt offen da, sie ist die einzige, die uns heute befriedigen kann. Mit ihr wandte sich Goethe an das Volk im höchsten Sinne, so wird er vom Volke im höchsten Sinne verstanden und erscheint ihm als der größte Dichter.

Dergleichen bricht nicht im Moment zu Tage. Es bedarf langer Jahre, ehe man es entdeckt, und wiederum langer Zeit, ehe man mit Sicherheit an die Entdeckung glauben lernt. Goethe dachte an die Jahrhunderte, wenn er schrieb; wo er aber für den Moment nur dichtete, da erscheint er freilich von leichterem Gewichte oftmals als Schiller, für den der Moment eine größere Wichtigkeit besaß. Schiller hatte mehr mit dem Publikum zu thun, er verstand es besser als Goethe und bedurfte seiner. Er und

Goethe besprechen in ihren Briefen dies wichtige Element mit seltener Kenntnis. Es ließe sich aus ihnen eine förmliche Lehre vom Publikum zusammenstellen. Man hätte nicht bloß die theoretischen Exempel, sondern gleich die praktische Anwendung. Goethe war gereifter in Berechnung der höheren Kreise, Schiller besaß den Instinkt, was für alle zusammen im Augenblick geschehen müsse. Er traf mit Sicherheit die allgemeine Empfindung. Er mußte fühlen, daß er so wirkte, um glücklich zu sein. Er konnte den augenblicklichen Beifall der Menschen nicht entbehren, und brachte Opfer, um seiner gewiß zu sein; diese Herablassung, mochte sie aus den edelsten Motiven hervorgehen, ließ ihn zu einem Theil des Publikums werden, für das er arbeitete und mit dessen Verschwinden vieles verschwand, was in seinen Werken nicht länger lebte, als das Leben derer dauerte, die es begeistert hatte. Wenn in fernen zukünftigen Tagen Goethe's Dichtungen vielleicht wie Heiligthümer gelesen werden, während er selbst mit seinen Schicksalen und, wenn es möglich wäre, mit seinem Namen verloren ginge (etwa wie man heute Homer für eine mythische Person hält und sogar Shakespeare so betrachten könnte), so daß nur seine Seele, abgetrennt von den geringsten irdischen Theilen uns umschwebte in seinen Werken: so wird man Schiller's bloßen Namen dann vielleicht wie ein Wort, dessen Klang die Gewalt eines Talismans besitzt, wiederholen, von seinen Dichtungen aber nichts mehr wissen, weil seiner Sprache die Zähigkeit fehlte, durch Jahrtausende den Geist festzuhalten, der einst aus ihr die Menschen anflog, welche seine Genossen waren vormals. Es fehlt seinen Werken der geheime harmonische Zusammenklang, welcher Form, Inhalt und Sprache auf gleiche Höhe stellt, wie drei Symptome, deren eines die beiden andern in sich trägt. So ist es bei Goethe, wo eines der drei nicht ohne die beiden andern denkbar wäre.

Schiller war weit entfernt, sich hierüber zu täuschen. Er sprach es härter aus, als uns nothwendig scheinen könnte, er wachte mit Angst darüber, daß er sich nicht ein Lob beilegte, welches Goethen allein zukam. Ihr Verkehr war ein freier. Schiller ordnete sich unter, aber er diente nicht, Goethe stand über ihm, ohne jemals Ansprüche zu machen auf diese Höhe. So uneigennützig und rein war ihre Freundschaft, daß während der Jahre, die sie

gedauert hat, niemals ein Mißverständnis vorkam oder ein gereizter Ton nur angeklungen hätte. Man weiß, wie eine gewisse Clique in Weimar sich Mühe gab, sie zu veruneinigen, aber ohne Erfolg. Hätte Schiller jemals Anmaßung, Goethe je eine Spur von Hochmuth gezeigt, so wäre es ein leichtes gewesen, sie zu trennen. Man hatte es künstlich so weit gebracht, daß eine Beleidigung Schillers durch Goethe fast erzwungen wurde, allein der Feldzug mißlang, und die beiden, die nichts äußeres an einander fesselte, konnte auch nichts äußeres in eine feindliche Stellung gegen einander versetzen.

Obgleich sie ungleiche Kräfte hatten, so war der augenblickliche Erfolg der Schillerschen Werke jedesmal zu groß, als daß für ihn seine Inferiorität zu einer Beschämung geworden wäre; ja dieser Erfolg söhnte Goethe vorübergehend mit einer Art zu dichten aus, die er doch niemals im tiefsten Herzen anerkannte. Er ließ sich sogar durch Schiller verführen, zu dichten, nur um zu dichten. Er gibt Schiller's Antriebe nach, der ihn auffordert, die Zeit anzuwenden und im Winter Geld zu verdienen, damit man es im Sommer ausgeben könnte. Als er dann hinweggestorben war, ließ diese künstlerische Produktivität sogleich wieder nach, Goethe kehrte zur alten Weise zurück und kam der Gelegenheit, Verse zu machen, nie mehr einen Schritt entgegen. Aeußerlich blieb er unverändert und unbewegt, als er den Schlag erlitt. In aller Stille traf er Anstalten, ihn zu überwinden und die Lücke auszufüllen, wie ein Monarch, der seine beste Provinz verloren hat und nun, was ihm übrig blieb, so gut zu verwalten sucht, daß der Ausfall sich dennoch deckte. Nirgends ist Goethe von vielen so mißverstanden worden als hier, denn nicht jedermann weiß, wie tief ein Mensch berührt werden kann durch den Tod eines andern.

Hören wir Goethe nun selbst. „Indessen war ich durch zwei schreckhafte Vorfälle, durch zwei Brände, welche in wenigen Abenden und Nächten hinter einander entstanden, und wobei ich jedesmal persönlich bedroht war, in mein Uebel, aus dem ich mich zu retten strebte, zurückgeworfen. Schiller fühlte sich von gleichen Banden umschlungen. Unsere persönlichen Zusammenkünfte waren unterbrochen; wir wechselten fliegende Blätter. Einige im Februar

und März von ihm geschriebene zeugen noch von seinem Leiden, von Thätigkeit, Ergebung und immer mehr schwindender Hoffnung. Anfangs Mai wagt' ich mich aus, ich fand ihn im Begriff in's Schauspiel zu gehen, wovon ich ihn nicht abhalten wollte: ein Mißbehagen hinderte mich ihn zu begleiten, und so schieden wir vor seiner Hausthüre, um uns niemals wieder zu sehen. Bei dem Zustande meines Körpers und Geistes wagte niemand die Nachricht von seinem Scheiden in meine Einsamkeit zu bringen. Er war am Neunten verschieden, und ich nun von allen meinen Uebeln doppelt und dreifach angefallen."

„Als ich mich ermannt hatte, blickt' ich nach einer entschiedenen großen Thätigkeit umher; mein erster Gedanke war, den Demetrius zu vollenden. Von dem Vorsatz an bis in die letzte Zeit hatten wir den Plan öfters durchgesprochen: Schiller mochte gern unter dem arbeiten mit sich selbst und andern für und wider streiten, wie es zu machen wäre; er ward eben so wenig müde, fremde Meinungen zu vernehmen, wie seine eigenen hin und her zu wenden." — — „Indem ihn ein Ereignis vor dem andern anzog, hatte ich beiräthig und mitthätig mitgewirkt, das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannt' ich vor Begierde, unsere Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis in's einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaktion eigener und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust erschien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte." — — „Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina das Begräbnis überdauern sollte; sie wendete sich um und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn

gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand, und was sonst noch an Nachrichten sich findet, zeugt nur, daß ich den laufenden Geschäften ohne Antheil zur Seite ging, und mich von ihnen leiten ließ, anstatt sie zu leiten."

Wir verstehen nun, warum er Frau von Wolzogen das von ihr verfaßte Leben Schillers ungelesen zurücksandte. Seine italienische Reise machte den ersten tiefen Einschnitt in die Entwicklung seiner männlichen Jahre. Schillers Tod war der zweite. Mit ihm erst schließt das vorige Jahrhundert ab. Nach der Schlacht von Jena entstand ein verändertes Leben in Deutschland; Goethe war den Sechzigen nicht mehr fern; und noch einmal verlangte eine neue jugendliche Generation um ihn her, er solle ihre Blindheit und ihre Wünsche theilen.

Weil sie selber noch nichts erlebten, sollte er seine vergangenen Jahre vergessen und die Last der Erfahrung über Bord werfen.

Er that es nicht und konnte es nicht thun. Schiller hatte nur eine einzige Epoche des deutschen Lebens durchgemacht. In jungen Jahren erfüllte ihn der Haß, mit dem sich die Jugend gegen das tyrannische Treiben der abgelebten deutschen Fürstenwirthschaft in den kleinen Staaten stemmte. Maitressen, die ein armes Land aussaugen, Soldaten, die man nach Amerika verkauft, Unterdrückung der bürgerlichen Redlichkeit durch höfische Verruchtheit, Unheil aller Art, durch eine lügnerische Staatsform hervorgebracht, das war der Inhalt seiner ersten Tragödien. Daran, daß diese allgemein die Gemüther ergriffen, lernt man die damalige Stimmung kennen. Nun zeigte sich in Frankreich ein aufglimmender Funke, die Freiheit, das Volk begann sich zu fühlen und zu helfen. Man fing an die kühnsten Hoffnungen bei uns zu hegen. Alle Greuel von Paris konnten sie nicht dämpfen. Ehe aber die französische Freiheit uns die Sklaverei gebracht hatte, starb Schiller, er lernte den Umschwung der Dinge bis zur äußersten Grenze kennen, er ist niemals enttäuscht worden. Goethe war früher auf die Welt gekommen. Er machte noch jene erste

Entwicklung der Literatur mit durch, deren Kämpfe Schillern fremd blieben. Goethe war schon ein fertiger Mann, als er auf einer Durchreise durch Schwaben an Schiller vorüberging, der ihn wie ein Meteor anstaunte, selbst aber noch blutjung war. Dann als Goethe aus Italien zurückkam, arbeiteten sie gemeinschaftlich. Auch das ging vorüber; die Romantiker umgaben ihn plötzlich, reicher an fremden Formen als an eigenen Gedanken. Endlich als auch diese ausgebrannt waren, kam die philosophisch ironische Generation, welche auf den Umsturz im Jahr 1830 hindrängte, deren Ausdruck Heine und Platen sind, und beklagte sich über Goethe's hellenische Kälte. Welch eine ungeheure Spanne Zeit von der Stimmung des Volkes, das Gellert's Gedichte und die Messiade las, zu derjenigen, in der es Heine's Gedichte verschlang! Man meint, es sei unmöglich, daß ein einziger Mensch das erlebte. Goethe als Jüngling und Goethe als Greis: man meint, es müssen mehr als hundert Jahre dazwischen liegen. Und dennoch gab er die Saat her, aus der alles aufging, was dazwischen blühte. Er war der Schöpfer der Schillerschen Begeisterungsdichtung, und wiederum enthält sein westöstlicher Divan den ganzen Heine, die Sprache sowohl als die Wendungen. Alle literarischen Bestrebungen, die während Goethe's Lebens auftauchten, schöpften aus ihm die Lebenskraft. Oft scheint er sich kalt in der Ferne zu halten; sehen wir genauer zu, so laufen doch die Fäden in ihm zusammen.

Welch ein Volk besaß einen solchen Mann? Voltaire ist eine Carrikatur neben ihm. Auch dieser beherrschte seine Zeit Jahrezehnte lang, aber wie ein kleinlicher Tyrann, während Goethe ein uneigennütziger Herrscher war. Wen hat er geärgert, wie Voltaire seine Gegner? wo hat er gelogen, geschmäht oder dergleichen? Er hat niemals seine Nebenbuhler bekämpft, er ist immer mit gesenkten Waffen abwartend zurückgetreten. Die, welche er in seiner Jugend angriff, waren nicht Nebenbuhler, sondern Vertreter von Richtungen, die er für falsch und verderblich hielt und die er als der schwächere anpackte. Wo er der stärkere war, ließ er stets großmüthig den andern die Straße frei. Hülfreich war er gegen alle in einer Weise, die oft so schön ist, daß seine Handlungen rührend wie seine Gedichte werden. Sein Leben gewährt uns, was wir in ihm suchen. Jedes Gefühl findet Beruhigung

in ihm, weil er voll empfand und treulich aussprach. Wie ein Felsen stand er da und ließ die schwankenden Meinungen seines Zeitalters an sich vorüberfließen, aber wo man an ihn anschlug, sprang eine lebendige Quelle hervor. Was seine Verkleinerer gegen ihn vorbringen, ist nichts als die Geschichte ihrer eigenen Schwäche. Der beste Beweis für die lebendige Kraft, die ihm innewohnte, ist die Frische, in der heute noch seine Dichtungen glänzen. Das Feuer ist unsterblich, mit dem er seine Lieder geschrieben hat. Bei Schiller ist es nicht weniger die Begeisterung, mit der er die Hoffnung seiner Zeit in seinen Dramen aussprach. Heute, wo alles anders ist, wo seit seinem Tode fünfzig Jahre vergangen sind, klingt uns noch dieser Drang nach Freiheit aus den Worten seiner Gestalten wie eine fremde begeisternde Musik. Ich muß gestehen, es macht mir einen halb lächerlichen halb traurigen Eindruck, wenn ich einen Schauspieler das „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit" herausbrüllen und das Parterre Beifall klatschen höre. Was begeistert die Leute? Ist Gedankenfreiheit heutigen Tages noch ein Geschenk, das ein Fürst gewähren könnte auf den Fußfall eines Marquis Posa hin? Daran denkt aber auch niemand, sondern das wahrhaft jugendliche Feuer, mit dem einst Schiller diese Tirade gegen eine Tyrannei schrieb, die begraben und vergessen ist, theilt sich so lebendig wieder mit durch seine Worte, daß allen zu Muthe wird wie ihm in jenen längst verlebten Zeiten.

Hätten Schiller und Goethe in unsern Tagen gelebt, in einem Lande, das durch Eisenbahnen und Telegraphen beinahe zu einer einzigen ungeheuren Stadt geworden ist, nimmermehr hätten sie sich zu dem entwickeln können, was durch den Einfluß ihrer Zeit und ihrer Zustände aus ihnen wurde. Ihre literarische Oberhoheit, als sie zusammen waren, Goethe's einsame Autorität bis zu seinem Ende wären heute vielleicht unmögliche Erscheinungen. Bis zu den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts dauerte immer noch die Herrschaft der Gebildeten, die in Sachen des guten Geschmacks ein letztes entscheidendes Urtheil behielten und sich ihrerseits Goethe's Einflusse nicht zu entziehen vermochten. Heute aber herrscht niemand. Jeder steht heute ganz allein. An den Erfolg mancher literarischen Spekulationen, welche jetzt etwas gewöhnliches sind, hätte man damals so wenig gedacht, als man heute

etwa noch nicht an die Waarenbeförderung durch Luftballons denkt. Als Cotta noch seine Pakete langsam abtraben ließ, als ein Buch Monate bedurfte, ehe es dem Autor ein Resumé der öffentlichen Stimme nur seiner Freunde einbrachte, kannte man die Industrie nicht, die heute nothwendig geworden ist. Heute ist ein Buch im Momente überall. Man schreibt in kolossalem Maßstabe und im ganzen besser als sonst. Hätten Goethe und Schiller heute geschrieben, so hätten sie vielleicht schärfer gesprochen, vieles nicht gesagt, das sie sagten, vieles aber auch ausgesprochen, das sie verschwiegen. Darauf aber kommt es nicht an. Immer wird es die Menschen durchdringen, wenn eine große Kraft sich unter ihnen geltend macht, niemals kann die zauberische Gewalt einer großen Persönlichkeit wirkungslos bleiben. Niemand kann den Einfluß ermessen, den das Auftreten eines Mannes haben würde, der ruhig wie Goethe alle übersähe und in den Schranken hielte, oder der wie Schiller alle an sich kettete und mit sich fortrisse. Gerade eine Zeit wie die unsrige würde ihrem durchgreifenden Einflusse doppelten Raum gewähren. Sie lebten beide unter Bedingungen, trotz denen sie sich entwickelten. Die Freiheit des öffentlichen Lebens, die heute geringere Talente nicht aufkommen läßt, ist stärkeren Naturen erst die rechte Lebensluft. Goethe empfand den Druck der öffentlichen Zustände und ihren einengenden Einfluß auf die Literatur. „Man sehe unsere Lage, wie sie war und ist," schreibt er 1795, „man betrachte die individuellen Verhältnisse, in denen sich deutsche Schriftsteller bildeten, so wird man auch den Standpunkt, aus dem sie zu beurtheilen sind, leicht finden. Nirgends in Deutschland ist ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich Schriftsteller zusammen fänden und nach Einer Art, in Einem Sinne, jeder in seinem Fache sich ausbilden könnten. Zerstreut geboren, höchst verschieden erzogen, meist nur sich selbst und den Eindrücken ganz verschiedener Verhältnisse überlassen, von der Vorliebe für dieses oder jenes Beispiel einheimischer oder fremder Literatur hingerissen; zu allerlei Versuchen, ja Pfuschereien genöthigt und ohne Anleitung, ihre eigenen Kräfte zu prüfen; erst nach und nach durch Nachdenken von dem überzeugt, was man machen soll, durch Praktik unterrichtet, was man machen kann; immer wieder irre gemacht durch

ein großes Publikum ohne Geschmack, das das schlechte nach dem guten mit eben dem Vergnügen verschlingt; dann wieder ermuntert durch Bekanntschaft mit der gebildeten, aber durch alle Theile des Reichs zerstreuten Menge, gestärkt durch mitarbeitende, mitstrebende Zeitgenossen — so findet sich der deutsche Schriftsteller endlich in dem männlichen Alter, wo ihn Sorge für seinen Unterhalt, Sorge für seine Familie sich nach außen umzusehen zwingt, und wo er oft mit dem traurigsten Gefühl durch Arbeiten, die er selbst nicht achtet, sich die Mittel verschaffen muß, dasjenige hervorbringen zu dürfen, womit sein ausgebildeter Geist sich allein zu beschäftigen strebt. Welcher deutsche geschätzte Schriftsteller wird sich nicht in diesem Bilde erkennen, und welcher wird nicht mit bescheidener Trauer gestehen, daß er oft genug nach Gelegenheit gesucht habe, früher die Eigenheiten seines originellen Genius einer allgemeinen Nationalcultur, die er leider nicht vorfand, zu unterwerfen? Denn die Bildung der höheren Classen durch fremde Sitten und ausländische Literatur, so viel Vortheil sie uns auch gebracht hat, hinderte doch den Deutschen als Deutschen, sich früher zu entwickeln."

„Und nun betrachte man die Arbeiten deutscher Poeten und Prosaisten von entschiedenem Namen! Mit welcher Sorgfalt, welcher Religion folgten sie auf ihrer Bahn einer aufgeklärten Ueberzeugung!" — Er redet von Wielands unermüdeter Arbeit an den eigenen Werken und fährt dann fort: „Denn worauf ungeschickte Tadler am wenigsten merken, das Glück, das junge Männer von Talent jetzt genießen (1795), indem sie sich früher ausbilden, eher zu einem reinen, dem Gegenstande angemessenen Styl gelangen können, wem sind sie es schuldig als ihren Vorgängern, die in der letzten Hälfte dieses Jahrhunderts mit einem unabläßigen Bestreben unter mancherlei Hindernissen sich jeder auf seine eigene Weise ausgebildet haben? Dadurch ist eine Art von unsichtbarer Schule entstanden, und der junge Mann, der jetzt herein tritt, kommt in einen viel größeren und lichteren Kreis, als der frühere Schriftsteller, der ihn erst selbst beim Dämmerschein durchirren mußte, um ihn nach und nach, gleichsam nur zufällig, erweitern zu helfen. Viel zu spät kommt der Halbkritiker, der uns mit seinem Lämpchen erleuchten will; der

Tag ist angebrochen und wir werden die Läden nicht wieder zumachen."

So hat Goethe nach dem Jahre 1806 nie wieder geurtheilt. 1795 glaubte er, der Tag sei angebrochen. Die unsichtbare Schule, die er damals nannte, hat seitdem ihr Wachsthum erlebt und ihren Untergang. Heute ist der Tag da, aber keine Schule. Wir besitzen jetzt ein allgemeines großes Publikum, wir sind unabhängig von fremder Bildung, wir haben ein großartiges öffentliches Leben, endlich, wir haben jene Umwälzungen erlebt, von denen Goethe in demselben Aufsatze voll von ahnender Voraussicht sagte, daß er sie dem deutschen Volke nicht wünschen wolle, obgleich sie allein geeignet seien classische Werke hervorzubringen. Unsere Richtung auf das praktische, materielle scheint die ideale Anschauung des Lebens heute beinahe auszuschließen. Im Gegentheil, sie schärft den Blick dafür. Wir glauben nicht mehr an äußerliche politische Wundercuren, aber wenn ein Mann aufträte, wie Goethe, so würde er sich bald ein Reich erobern; nicht indem er die literarischen Formen des alten Goethe nachahmte, sondern indem er die Wahrheit stark empfände, und frei und in einer lebendigen Sprache mittheilte, wie es ihm um's Herz war. Darin zeigte sich Goethe's Genius, alles übrige waren zufällige Zuthaten vergänglicher Verhältnisse.

Einstweilen aber sind die Schätze, die wir ihm verdanken, noch wenig bekannt. Alle nennen Goethe's Namen, wenige kennen in der That seine Worte. Träte eine barbarische Zeit ein, die alle Denkmäler des geistigen Lebens vernichtete, diese Werke ausgenommen, es ließe sich aus ihnen ein neues leuchtendes Bild unserer Größe formen, wie in den wenigen Schriften der griechischen Dichter und Philosophen ihr ganzes Vaterland verborgen liegt. Goethe's Schriften alle zusammen, seine Poesien, seine wissenschaftlichen Arbeiten und seine Briefe ordnen sich heute organisch zu einander in ein großes Ganze. Der andern Menschen Leben, so weit wir umhersehen, sind dunkle Ströme, die im verborgenen entsprangen und verrauschten. Nur hie und da fließen sie eine Strecke lang bei offener Tageshelle. Und selbst dies sind wenige. Goethe's Leben strömt offen dahin vor unsern Augen, und jeder, der sich in ihm spiegelt, erblickt in Seinem Schicksale tiefer und voll-

kommener das eigene wieder. Goethe schrieb nichts, das er nicht erlebte. Alles rührte ihn, was in den Bereich des menschlichen Lebens fallen kann, und erweckte ein Echo aus seiner Seele. Ich habe Schicksalsverwirrungen durchgemacht, die mir ohne Beispiel schienen, so eigenthümlich waren die Charaktere der Menschen und die Verhältnisse, unter denen sie zusammentrafen: plötzlich entdeckte ich bei Goethe eine Relation darüber, als hätte er daran theilgenommen, so genau stellte er die Menschen und die Dinge dar. Und dabei kam alles an ihn heran. Nichts suchte er auf. Seine Seele war wie mit Sammt bekleidet, an dem jedes fliegende Stäubchen hängen bleibt und sichtbar wird. Wo er ging, flogen ihm die Ereignisse zu, er sog die Dinge auf, wie die Sonne die Feuchtigkeit der Erde zu sich aufzieht und die schimmernden Wolken dann bestrahlt, die sich aus den unendlichen Theilen in tiefgesetzlicher Weise frei zusammen ballten.

Von einer solchen Thätigkeit, wie sie der Mann ausübte, der sich nach dem Urtheile der Menschen in kalt abschließendem Egoismus zurückzog, finden wir keine Spur bei Schiller, der alle Menschen liebend an sein Herz zog — seid umschlungen Millionen! und doch eine so enge Straße ging. Er hatte weder das Talent noch die Gelegenheit zu beobachten, wie Goethe es verstand. Er schreibt über Aesthetik, aber Malerei, Skulptur, Architektur sind ihm so gut wie unbekannt. Er bittet einmal Körner, ihm einige gute Stiche nach Rafael zu besorgen, er wolle doch wenigstens einen Anflug von diesen Dingen haben. Sie beschäftigten ihn niemals. Das Theater war seine Leidenschaft, er nimmt es im höchsten Sinne, aber seine Idee war eine Illusion. Die feinere Ausführung bekümmerte ihn nicht, Goethe bedachte jede Handbewegung. Goethe, der sogenannte Realist, hatte beim Theater niemals einen außer der Kunst selber liegenden Zweck vor Augen; die Poesie sollte auch hier wirken, ohne etwas zu wollen, wie ein Blick in's Paradies den Menschen beglücken, ohne ihn um bestimmte Ideen reicher zu machen. Schiller hatte einen Zweck dabei, der außerhalb der Poesie liegt: eine Tragödie soll als die höchste geistige Arznei die Seele des Menschen ergreifen und veredeln, an das Gewissen anklopfen und dem Bösewicht seine Sünden vorhalten. Goethe widerstrebte eine solche moralische Nutz=

nießung. Er erklärte die Aristotelische Katharsis deshalb auch nicht als eine Reinigung der Leidenschaften des Publikums, sondern meinte, es seien damit diejenigen Leidenschaften gemeint, aus deren Contacte die Tragödie selbst sich entwickelte, und die nun vor den Augen des Publikums sich, von den irdischen Zufälligkeiten gereinigt, in ihrer freien Wirkung auf den Menschen darstellten. Aber gerade Schillers moralische und politische Hintergedanken bestachen viele zu seinen Gunsten. Die Leute begreifen das praktische leicht, sie sehen einen edlen Zweck und edle Mittel. Vergeblich suchen sie das bei Goethe, der sein Licht leuchten läßt über die gerechten und ungerechten. Schiller richtete, Goethe richtete niemals. Schiller, von Anfang an mit wahren und großartigen Intentionen begabt, drang auf die Verwirklichung seiner Ideale — Goethe kannte sich selbst zu gut, was er gefehlt und gelitten, er erblickte in jedem Akte der Natur die Manifestation einer bis in's kleinste sich erstreckenden Ordnung, er sah überall Symptome der Vorsehung, er tadelte nicht, er corrigirte nicht, er zog sich höchstens zurück, wo ihm etwas unerträglich war. Selbst das absurde konnte er so vertheidigen. In einer Abendgesellschaft bei Hofe kommt die Rede auf das nützliche und das unnütze. Es wird jener Mann erwähnt, der aus einer gewissen Entfernung Hirsekörner durch ein Nadelöhr werfen konnte und von Alexander dem Großen, statt eine Belohnung zu empfangen, seiner unnützen Künste wegen ausgelacht wurde. Goethe vertheidigte ihn. Es sei doch immer eine durch große Uebung erlangte Fertigkeit gewesen. Nun kann sich Wieland nicht mehr halten und bricht los gegen eine solche Ansicht. Goethe läßt ihn ausreden und bemerkt dann, Alexander hätte diesen Mann den seinigen als Exempel aufstellend sagen sollen: Wenn man durch Beharrlichkeit in solchen Kleinigkeiten solche Sicherheit erwerben kann, wie weit werdet ihr erst kommen, wenn ihr mit euren Kräften und eurer Ausdauer das Große angreift! — Aber Goethe war auch muthig und groß genug, sich der Welt gegenüber zu stellen, wenn es sein mußte. Das ist ihm wiederum zum Vorwurf gemacht worden. Diejenigen nämlich, die ein ähnliches Gelüsten verspürten und plötzlich zu ihrem Schrecken inne wurden, daß ungemeine Kraft dazu gehört, eine eigene Mei=

nung Angesichts der Nation aufzustellen und durchzufechten, klagten ihn nun der Vermessenheit an. Alle seine Feinde sind Dilettanten auf irgend einem der Gebiete, die er ganz beherrschte, das auch sie sich aneignen wollten, schließlich aber bemerkten, daß sie zu schwach seien. Das Verfahren solcher beschränkter Naturen ist überall das gleiche. Willkürlich nehmen sie eine der unendlichen Aeußerungen seiner Thätigkeit aus dem Zusammenhange heraus, erklären sie dann von ihrem eigenen beschränkten Standpunkte nach belieben und schließen endlich von diesem einzelnen, das sie so zugerichtet haben, rückwärts auf den ganzen Goethe. Er aber wird einst nur dem fortschreitenden Genius der Menschheit unterliegen. Man kann der Sonne den Rücken zudrehen, aber sie nicht auslöschen. Man kann ihre Flecken beobachten und zählen, aber sie wärmt und leuchtet und lockt das lebendige aus dem Boden.

Goethe sagte von sich selbst, alle nennten ihn Meister, aber niemand sei sein Schüler gewesen. Das heißt wohl, er wollte sagen, daß er keinen Meister gezogen habe, der in seinem Geiste weiter dichtete. Schüler hatte er die Fülle, wir alle haben von ihm sprechen und schreiben gelernt, während Schiller's sogenannte Schüler einen hohlen, süßlich philosophischen Ton annahmen, der mit Schiller selbst wenig zu thun hat. Denn seine Seele war groß genug, um alle die prachtvollen Phrasen, die er gebrauchte, mit Lebenskraft und Wärme auszufüllen. Das konnte ihm keiner nachmachen. Er hatte Nachahmer, keine Schüler eigentlich. Nachahmer hatte Goethe besonders unendliche; er war aber auch nicht zu umgehen, er unterjochte die Gedanken der Menschen, ohne daß sie es wußten. Schlegel's Shakespeare, Tieck und so weiter die ganze Reihe der Dichter bis auf Platen reden seine Sprache; wenn wir die Kraft der einzelnen messen wollen, legen wir den Maßstab an, daß wir sehen, wie weit sie es darin brachten, sich von Goethe'scher Ausdrucksweise loszureißen. Zweien gelang es, Kleist und Arnim. Arnim steht noch freier da als Kleist, weil er Sprache sowohl als Composition am unbekümmertsten und am kräftigsten seiner Individualität unterordnete. Er dichtete, ohne sich um irgend etwas in der Welt zu scheren. Oft ist er incorrekt, nachlässig, seltsam, nirgends aber ein Nachahmer

fremder Persönlichkeiten, seine Welt ist sein Eigenthum, er ist in jedem Betracht ein Mann, der auf eigenen Füßen einhergeschritten kommt. Man kann dies Kleist nicht in eben so hohem Grade nachrühmen, obgleich er und Platen durch sorgfältige Arbeit da über ihm stehen, wo es auf Arbeit ankommt. An innerem Reichthum erreichen sie ihn nicht von ferne. Arnim dichtete für sich, nicht für die Leute, die es lesen würden. Kleist und Arnim sind einer wie der andere von Goethe verkannt worden. Sie paßten nicht in das Reich, das er errichtet hatte. Ihre Dichtungen erfüllten ihn mit Unbehagen, und er wandte sich ab davon. Eben so fremd blieben ihm Clemens Brentano und Uhland, deren Schule das deutsche Volkslied war.

Wie Goethe konnte freilich keiner für sich selbst dichten, denn keiner sah wie er die Dinge in ihrem eigenen Wesen. Mit wenig Worten deutet er etwas an und scheint es zugleich ganz zu erschöpfen. Seine italienische Reise athmet die Luft Italiens aus; es ist das einzige Buch, das nicht geschminkte, parfümirte Balletdekorationsmalereien bringt, sondern den reinen Himmel, der sich über Rom ausspannt. Er sagt so wenig über die herrliche Stadt, er berührt das wenigste von dem, was man dort, auch nur beim flüchtigen Besuche, zu sehen pflegt, manches nennt er ohne weitere Beschreibung nur mit seinem Namen, meistens redet er von seinen Gedanken, Versuchen, Arbeiten; aber als ich diese Briefe später las, da stiegen mir die Dinge alle, die ich gesehen und geliebt hatte, so schön in der Erinnerung empor, als lockten sie unbekannte Mächte. Die nüchternen Beschreibungen des Buches sind die getreuesten Bilder. In ihm finden wir nichts von jenen, das große Publikum bestechenden Landschaften, wo eine incorrekte Zeichnung sich mit abenteuerlichen Lichteffekten verbindet. Goethe sah die Dinge selber so wahr und deshalb so schön, daß er sich keine Illusion zu fingiren brauchte, um von der Natur entzückt zu sein. Niemals wollte er bestechen oder blenden. Nur einmal in seinem Leben täuschte ihn die Welt: damals, als er im vollsten Glanze nach Italien abreiste, nach zwei Jahren wieder kam und seinen Platz von andern ausgefüllt sah. Iphigenie, Egmont und Tasso ließen die große Menge kalt. Es empörte ihn, es war seine erste Erfahrung, aber auch die letzte auf diesem Gebiete.

Fortarbeitend verachtete er den Beifall des Tages und begnügte sich, den Anforderungen eines idealen Publikums zu genügen, an das er glaubte, wie er an sich selbst und an die Nation glaubte. Aus dem innern Drange allein, den er stets verspürte, sich auszusprechen und seine Gedanken schriftlich niederzulegen, hätte er für seine eigene Beruhigung die Berechtigung seiner Arbeit deduciren können, wenn er dieses Trostes jemals bedürftig gewesen wäre. Er folgte seinem Instinkt und zweifelte nie wie Schiller, der stets mit tausend Aengsten zurück und in die Zukunft sah. Seine Art thätig zu sein ist gründlich verschieden von der seines Freundes. Er läßt sich vom leisesten Luftzuge der Laune regieren, weil er aus Erfahrung wußte, daß Widerstand unmöglich sei. So weiß er nie was er thun wird, nie, wann er das thun wird, was er thun möchte, niemals, wie lange er bei der Arbeit aushält. Plötzlich kreuzt ein Gedanke den andern und schnappt ihm das Leben fort; er beschließt eine Arbeit und beginnt sie niemals, beginnt sie und beendet sie nicht; wie vom Himmel herab fällt ein Gedanke in seine Phantasie, und er bringt bei anhaltender Arbeit ein Werk zu Stande, das ihn eben so sehr erstaunt als die, denen er es mittheilt. Er schreibt, er legt die Feder hin: in allem folgt er der Stimme, die ihm zuruft. Schiller dagegen, der für das Volk schrieb, das er begeistern wollte, Dramen, die nicht seine eigene Geschichte enthielten, sondern Thaten, die er fremd in sich aufnahm und wiedergab, und zwar so, daß sie rührten, rührten wie er wollte, nahm sich ein Pensum vor und führte es trotz allen Hindernissen durch. Krankheiten hemmen ihn nicht immer, den erschöpften Geist belebt er durch gewaltsame Reizmittel, bösen und unbehaglichen Tagen gibt er durch seine Energie eine Art gleichmäßiger, erträglicher Temperatur; er will vorwärts, er hat Eile, er drängt zum Schlusse seines Werkes. Goethe ist nirgends pressirt. Hemmt ein plötzlicher Frost das eintreten des Frühlings, so werden schon sonnige Tage das versäumte wieder einbringen. Wird es nicht fertig, so ergibt er sich darein. Er kommt über alles hinweg. Gut oder böse, ein Weg findet sich immer. Gelingt es nicht mit der Poesie, so greift er zur Naturgeschichte; indem er sich den Umständen völlig fügt, gewinnt es den Anschein, als dienten sie ihm. Weil niemand sieht, wie

er dagegen ankämpft, scheint es, als träfe er sie immer am bequemsten, glücklichsten, und selbst die Widerwärtigkeit scheint er herbeigerufen zu haben; während Schiller, der etwas festhielt, das er durchsetzen wollte, überall Plackereien und Aufenthalt erlebte.

Lassen wir alles das bei Seite und stellen noch einmal die beiden Männer einen dem andern gegenüber, suchen wir den einfachsten letzten Grund ihrer Verschiedenheit, so sehen wir in ihnen den ewigen alten Zwiespalt neu verkörpert, der seit Beginn der Welt die Menschheit theilte und in allen Jahrhunderten die Parteien bildete, die sich bekämpfen, deren Kampf und abwechselnde Oberherrschaft der Inhalt aller Geschichte und der Grund alles Fortschrittes sind. Ueberall reduciren sich auf diesen Zwiespalt die letzten Ursachen der Begebenheiten. Er ist zu oft genannt, als daß es vieler Worte bedürfe. Aber wir sehen auch, daß eine Versöhnung unmöglich ist.

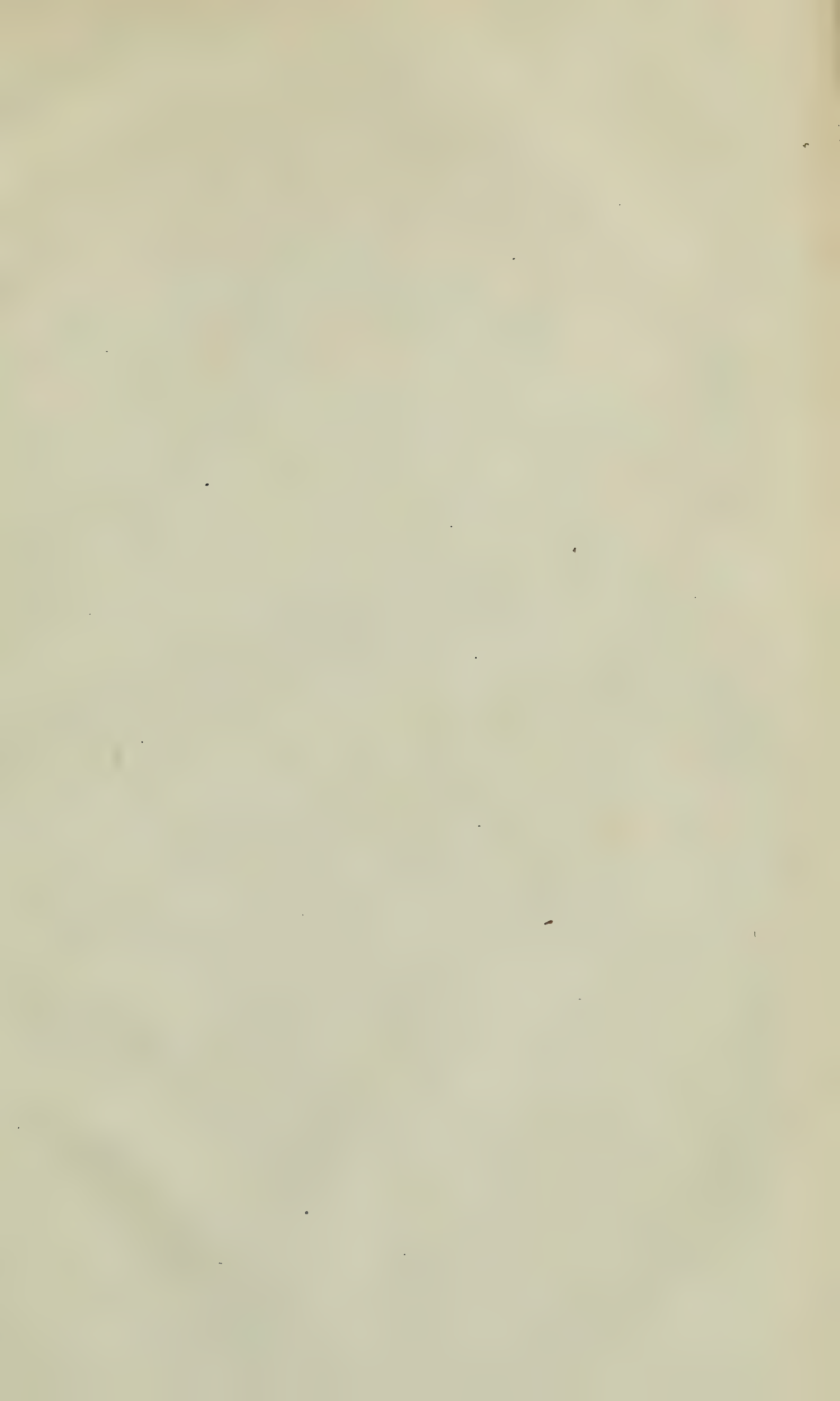
Beide Parteien streben dem Göttlichen entgegen, aber die einen sehen es In den Dingen, die andern Außer den Dingen; die einen haben ein Gefühl des Ganzen von Anfang an und erblicken alles einzelne nur als seinen Bruchtheil; die andern sehen eine unendliche Masse einzelner Erscheinungen, das Ganze aber suchen sie erst zu entdecken, zu construiren. Beide kennen sie die geheimnisvolle Mischung von Freiheit und Nothwendigkeit, durch welche unsere Geschicke vorwärts getrieben werden, jene aber theilen der Nothwendigkeit die größere bewegende Kraft zu, diese geben der Freiheit das Uebergewicht. Schiller entwickelte die Idee der Tragödie, indem er seine Helden dadurch dem Untergange entgegenführt, daß er sie die Pflichten verletzen läßt, die ihnen eine außer ihnen herrschende göttliche oder menschliche Autorität auflegt; Goethe gibt den tragischen Conflikt, indem er einen bestimmten Menschen sich seiner eigenen Natur hingeben läßt, die ihn durch eine innere Stimme dahin oder dorthin lockt, Iphigenie zur Freiheit, Egmont zum Tode, Tasso zur Trennung von der Geliebten, alle aber zur Versöhnung. Hätte Schiller einen Egmont zu schreiben gehabt: der Kampf in dem Grafen, ob er dem Könige anhänglich bleiben solle, oder sich dem Vaterlande, oder den Interessen seiner Frau

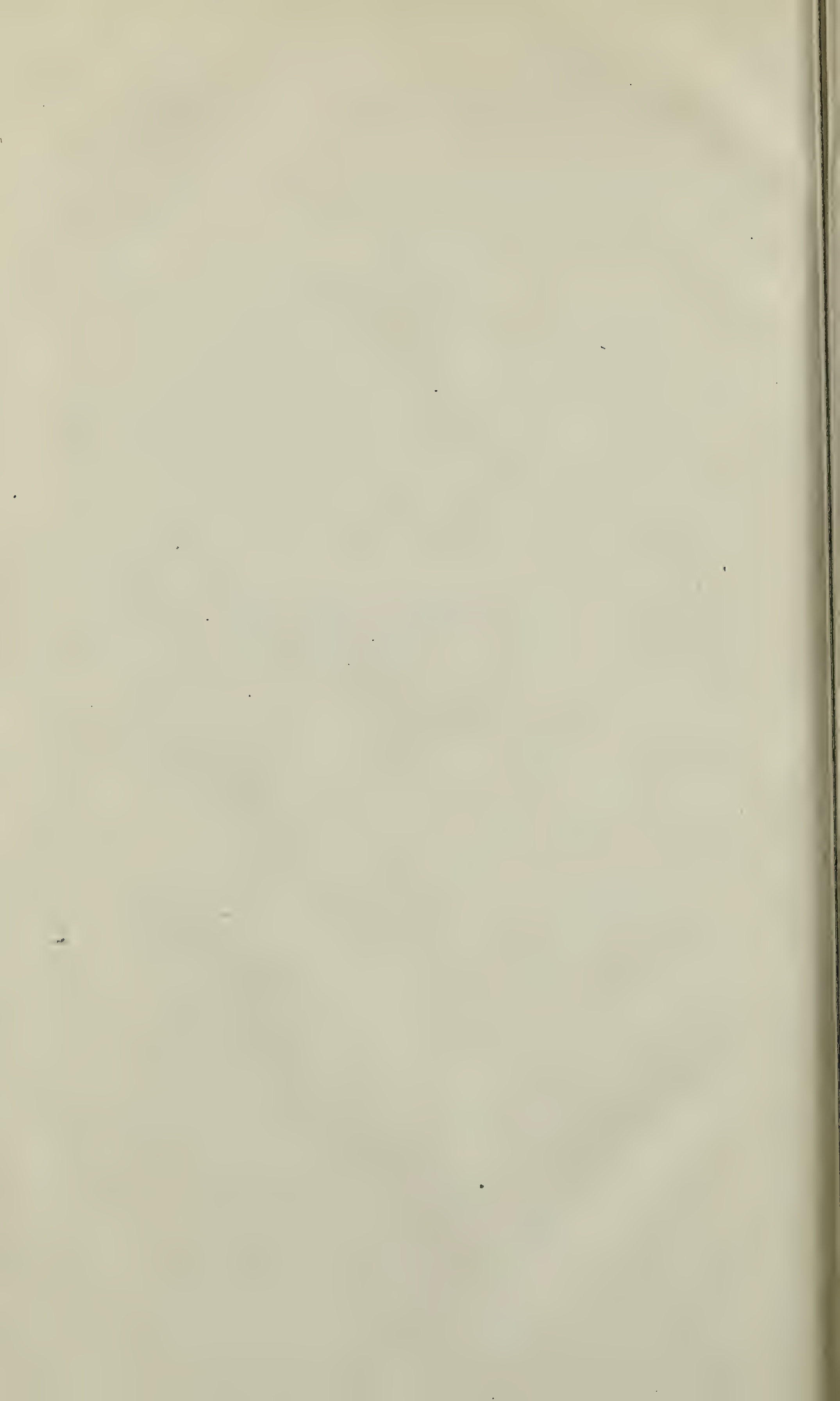
und Kinder zu weihen habe, ob er rebelliren oder protestiren solle, hätte den Inhalt seines Stücks gebildet. Nichts davon bei Goethe. Er stellt einen lebensfrohen, unbekümmerten Menschen hin, der plötzlich durch seine edle Natur zum Rebellen gemacht, aus einem Lieblinge des Volks eine Beute des Schaffots wird und sorglos in seiner letzten Stunde die Freiheit seines Vaterlandes lächelnd in der Gestalt seiner Geliebten erblickt. So verliert er sein Leben unter dem Beile des Henkers, als fiele er mitten im Schlachtgewühle. Er sinkt nieder wie Achill und Siegfried sanken. Die Liebe und die Schönheit einer vollen, überschwellenden Jünglingsnatur verklären seinen Untergang. Es bedurfte keiner Sünden, keiner Pflichtübertretung. Er scheint kaum einen Willen zu haben. Er ging unter, weil er, für glückselige Inseln bestimmt, vom Schicksale des Lebens in ein Land geschleudert ward, dessen Unglück ihm und vielen tausenden den Tod brachte. Tragisch wird uns sein Schicksal, weil er so schön war, weil wir trauern, daß ein so wundervoller Mensch zu Grunde ging. Wir ahnen es gleich im Anfang, welches Loos ihm fallen werde. In der Herrlichkeit seiner Jugend, die dem unbarmherzigen Fanatismus verfallen mußte, liegt der tragische Conflikt. Wenn wir eine rohe Faust sehen, die einen blühenden jungen Baum knickt, da fühlen wir, wie das volle Leben die Vernichtung heranlockt, und daß das schöne zu gut sei, um zu leben. Tragisch ist für Goethe das Schicksal eines Menschen, der das innerste, reinste Gefühl seines Herzens in das Leben hinein trägt und damit siegt oder untergeht. Nothwendig wird die That erst, weil sie geschah. Schiller war anfangs noch so sehr im äußerlichen gefangen, daß er Goethe's unsichtbare Kraft nicht sah. Er lernte den Egmont später anders verstehen, als wie er ihn früher recensirte. Schiller verlangte einen schärferen Sporn für die Thaten seiner Personen, als den aus der Tiefe strömenden Drang, von dem keine Rechenschaft gegeben wird. Er läßt gewaltsame, zwingende Begebenheiten eintreten. Was bleibt übrig, wenn wir dem Wallenstein das Heer, den Sterndeuter und die Tochter nehmen, Marie und Elisabeth ihrer Krone und des Purpurs entkleiden? Was aber, wenn wir Iphigenie, Tasso, Egmont, Clärchen, Gretchen aus all ihren Schicksalen herausrissen und ihr Jahrhundert, ihre Kleider,

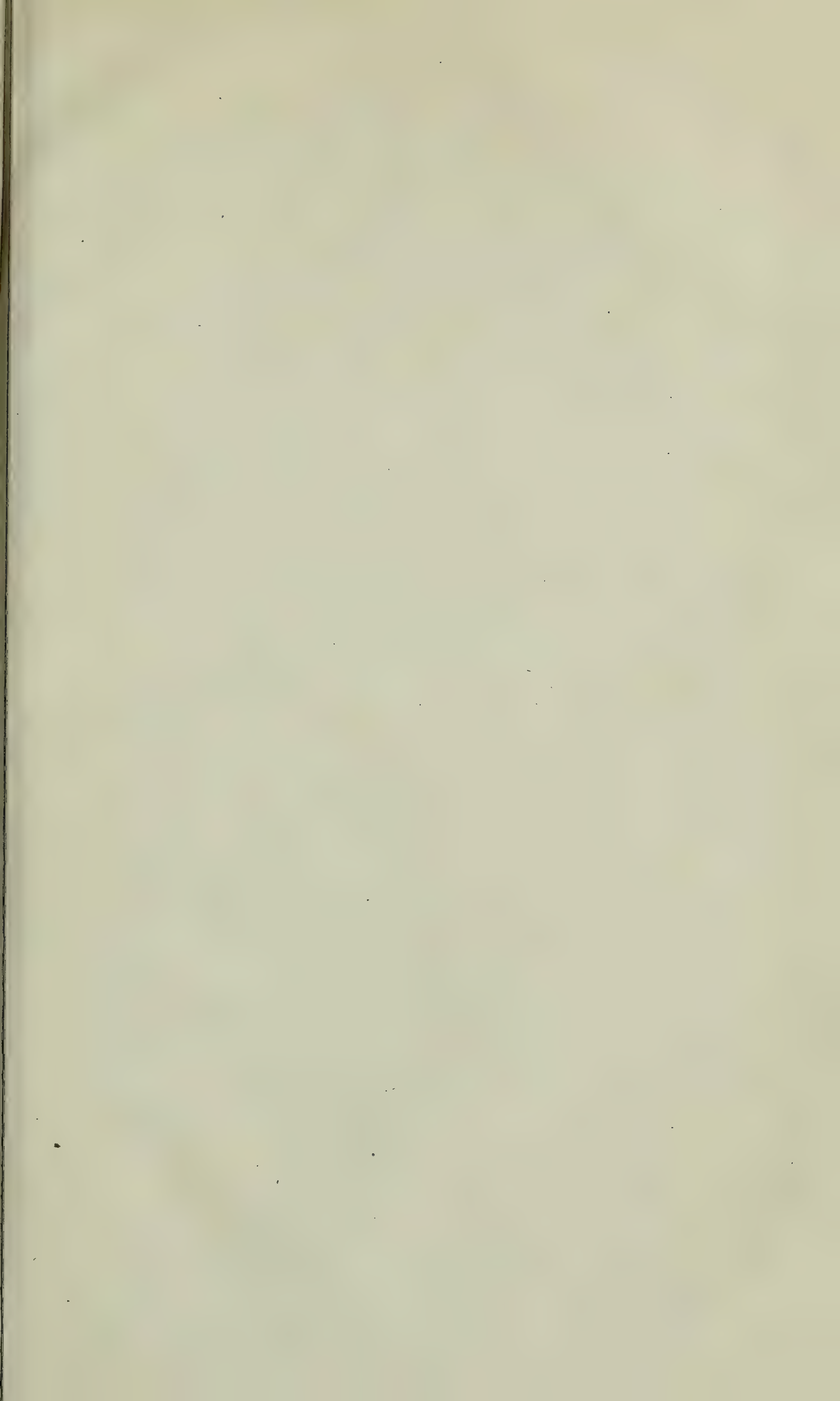
ihre Sprache, ihre Armuth, ihren Reichtum vergäßen? — Fülle der Jugend und wunderbare Schönheit; nackt wie die griechischen Götter über Wolken wandelnd, würden sie ihre Natur bewahren. Solche Menschen hat Schiller nicht geschaffen.

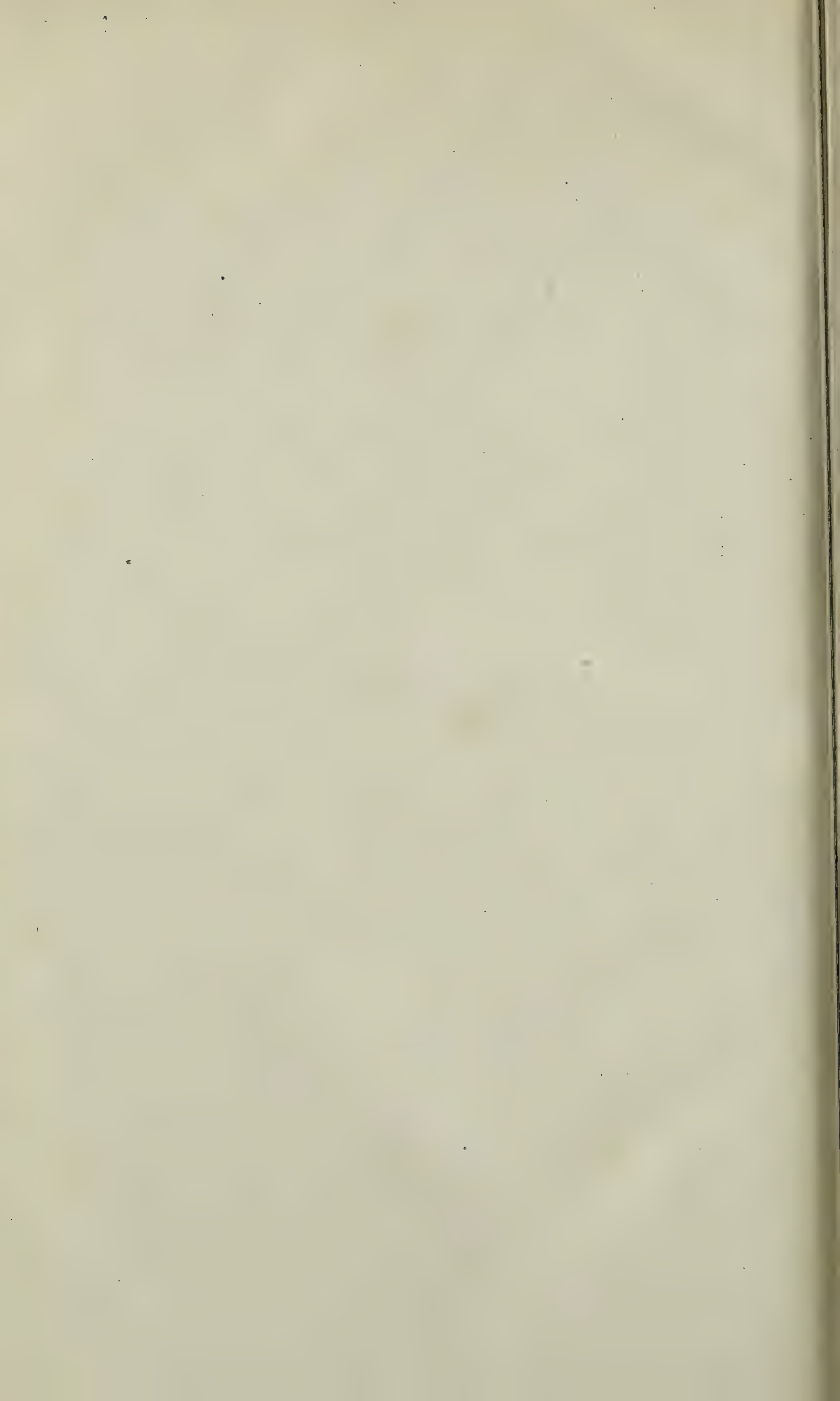
Aber er ist neben Goethe der größte Dichter Deutschlands. Wer ihn mit Goethe auf Eine Höhe stellen wollte, würde ihm einen Platz anweisen, den er sich selbst niemals zu geben wagte. Er wußte zu gut, wo seine Kräfte anstießen, er empfand Goethe's Uebergewicht und war dankbar für das, was er von ihm lernte. Goethe hat ihm das Glück gewährt, das den wenigsten zu Theil wird: einer stärkeren Kraft sich neidlos hingeben zu dürfen in vertrauungsvoller Verehrung; durch ihn aber empfing Goethe die Wohlthat, einen Mann zum Freunde zu haben, der Ein Ziel mit ihm verfolgte, der ihn liebte, ihm in der schönsten Sprache sagen konnte, wie tief er ihn verstanden, und nie die leiseste Befürchtung entstehen ließ, es könne seine Nähe ihm beschwerlich werden. Ihre Freundschaft entbehrte des jugendlichen Reizes leidenschaftlicher Anhänglichkeit; kein Moment der Begeisterung, kein Zufall, kein Zwang führte sie zusammen, sondern freie Wahl lenkte den einen zum andern und sie hielten treulich ihre Hände gefaßt, bis der Tod sie trennte.

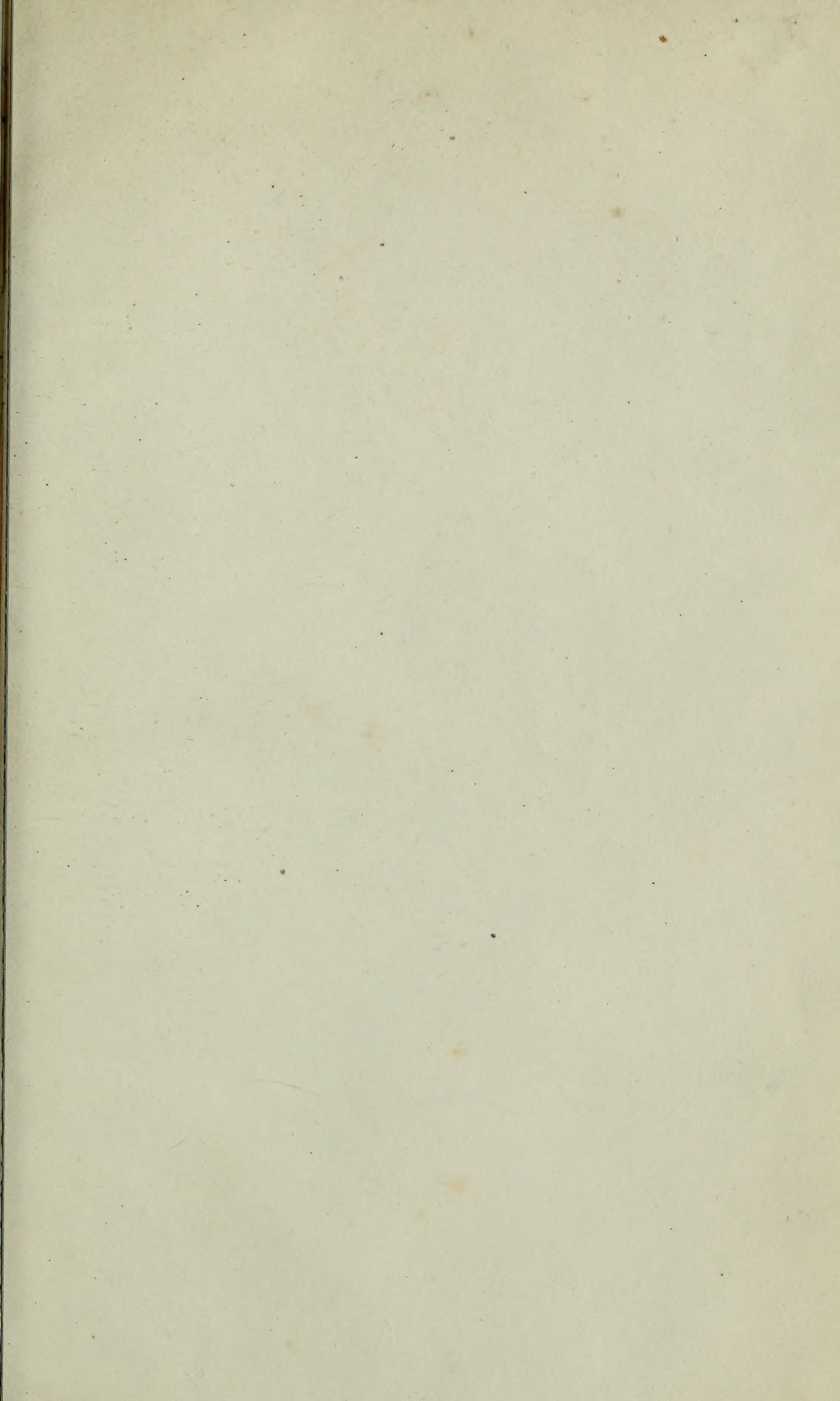
Inhalt.

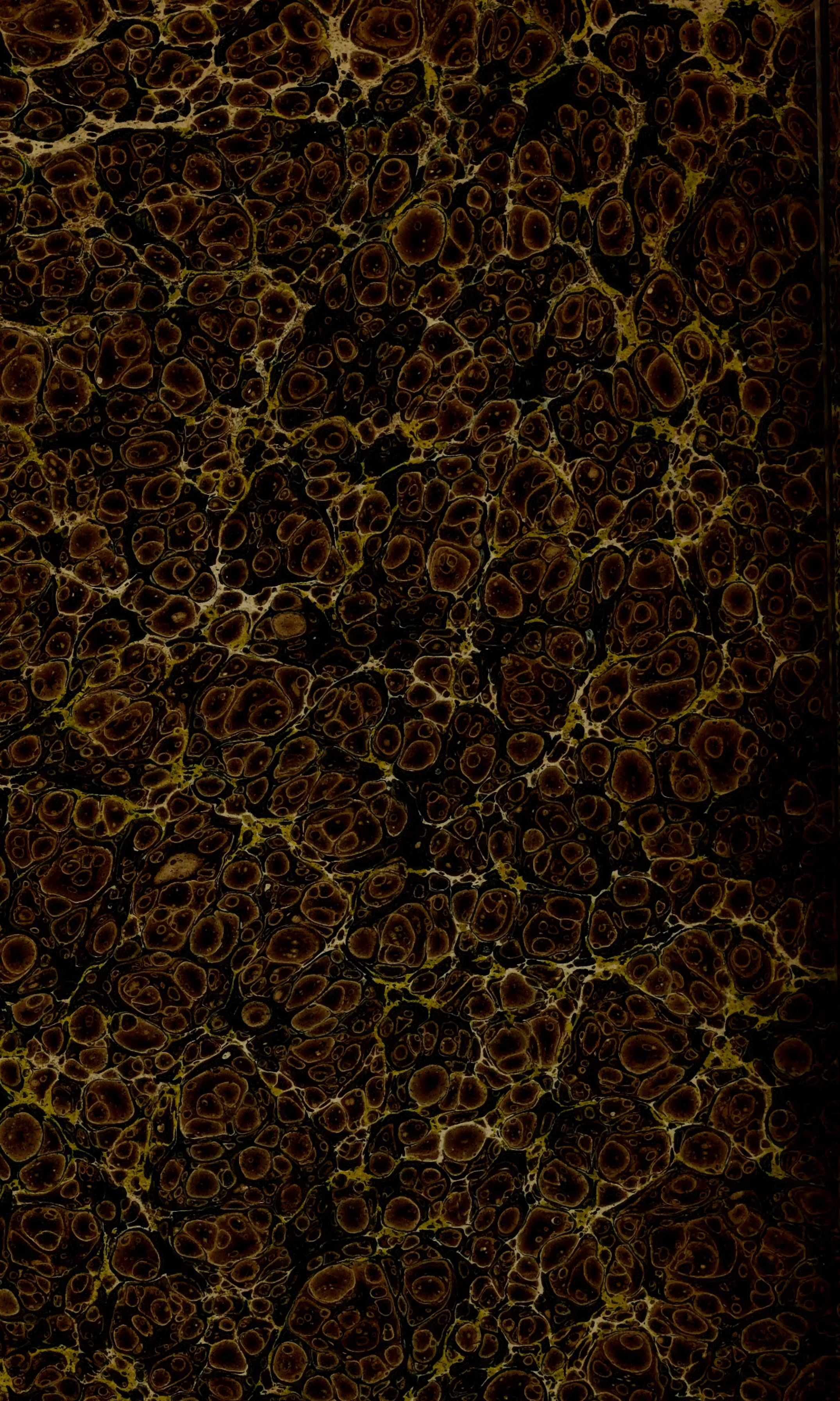


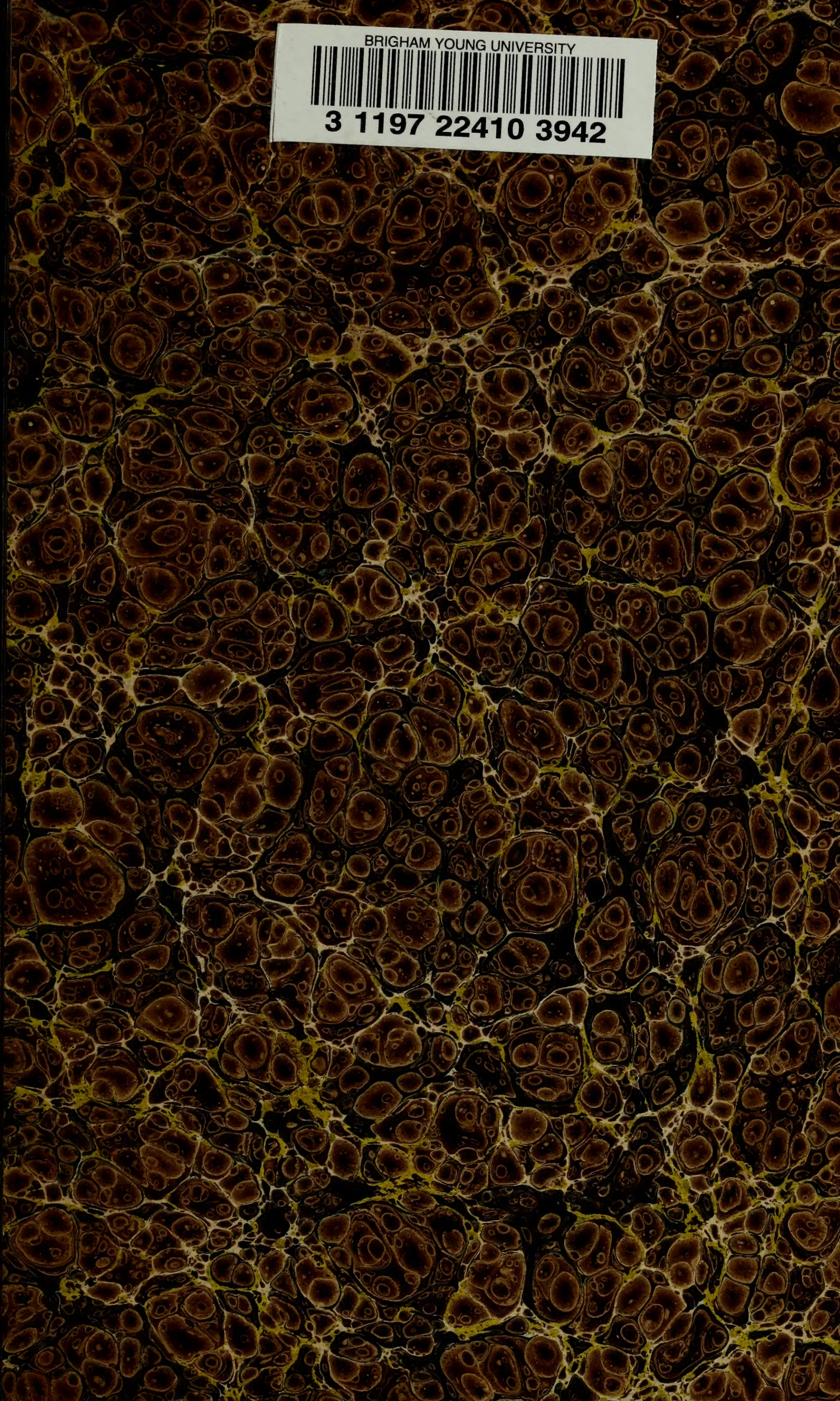











BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22410 3942

